



Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB

Fanny Fournie

► To cite this version:

Fanny Fournie. Danse, émotions et pensée en mouvement : contribution à une sociologie des émotions : le cas de Giselle et de MayB. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENH032 . tel-01174740

HAL Id: tel-01174740

<https://theses.hal.science/tel-01174740>

Submitted on 9 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Sociologie**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Fanny Fournié

Thèse dirigée par **Florent GAUDEZ**

préparée au sein du **EMC2**

dans l'**École Doctorale Sciences de l'Homme, du Politique et du Territoire**

Danse, émotions et pensée en mouvement.

Contribution à une sociologie des émotions.

Les cas de *Giselle* et de *MayB*

Thèse soutenue publiquement le **12 décembre 2012**,
devant le jury composé de :

Madame Vinciane DESPRET,

Professeur à l'Université de Liège, Examineur

Monsieur Jean-Louis FABIANI

Directeur d'Etudes à l'EHESS, Paris, Président

Monsieur Florent GAUDEZ

Professeur des Universités à l'UPMF, Grenoble, Directeur

Monsieur Antoine HENNION

Professeur à l'Ecole des Mines, Paris, Rapporteur

Madame Claudine VASSAS

Directrice de recherche au CNRS-LISST-CAS, Toulouse, Rapporteur





DANSE, ÉMOTIONS ET PENSÉE EN MOUVEMENT

Contribution à une sociologie des émotions

Les cas de *Giselle* et de *MayB*

Mots clés : émotion, confection, médiation, public, acteurs, danse, corps, mouvement, expérience

Ce travail propose une réflexion menée à la croisée d’une sociologie des émotions, objet principal de la recherche, et d’une sociologie de l’art. En effet, la représentation d’un ballet romantique, *Giselle*, de Jules Perrot et Jean Coralli et d’un ballet contemporain, *MayB*, de Maguy Marin, forme le terrain de l’enquête.

L’enjeu de l’analyse a consisté à rendre visibles les différents mouvements des émotions, à l’œuvre lors d’une soirée chorégraphique. D’un côté, le mouvement des danseurs sur la scène, qui, s’appuyant sur la technique corporelle, mais aussi la musique, le récit, les costumes et les décors, confectionnent les émotions. D’un autre côté, le mouvement des pensées, visibles chez les danseurs comme chez les spectateurs, à travers une sorte de dialogue intérieur participant à la fabrication des émotions individuelles. Enfin, le mouvement collectif des émotions échangées entre les danseurs et les spectateurs, dans un va-et-vient permanent, nécessaire à la construction de la matière chorégraphique.

La méthodologie, qualitative, a été constituée de manière à saisir les différents temps de cette confection émotionnelle. Les observations directes, réalisées durant les répétitions, permettent de saisir, en amont, comment une technique de danse fabrique les émotions. L’observation participante lors des spectacles offre l’illustration, intime, du vécu corporel et émotionnel d’un spectateur : le ballet devient expérience, les spectateurs, acteurs de la soirée en train de se faire. Enfin, les entretiens, réalisés auprès des danseurs et des spectateurs, fournissent une matière sensible à la réflexion, tournée vers une sociologie compréhensive.

Au final, la thèse présente les émotions comme « le corps » des relations sociales. Au travers elles, les individus se saisissent les uns des autres, soulignent leurs différences ou leurs similitudes, s’adaptent ou non au groupe, selon la « prise » ou la « déprise » des émotions du ballet sur eux.

THE FLOW OF DANCE, EMOTIONS AND THOUGHTS

A Contribution to a Sociology of Emotions

Looking at *Giselle* and *MayB*

Key Words: Emotion, Mediation, Audience, Actors, Dance, Body, Movement, Flow, Experience

This study stands at a crossroads between a sociology of emotions – the main focus of our research – and a sociology of art. The survey here presented is grounded in two dance performances, the romantic ballet *Giselle*, by Jules Perrot and Jean Coralli on the one hand, and on the other hand, the contemporary dance performance *MayB*, by Maguy Marin

The point of this analysis was to bring out the various movements of emotion at play in the course of a choreographic performance. First, I have studied the dancers’ movements on stage, which, while resting on the body’s technique as well as the music, the story, the costumes and the decors, participate in the making of emotions. Second, I have delved into the movement of thoughts, perceptible in the dancers and in the audience, via a kind of interior dialogue which takes part in the making of various emotions. Last but not least, I have looked into the collective and continuous flow of emotions moving back and forth between the dancers and the audience, and which is necessary for the construction of choreographic material.

The methodology here used is a qualitative one, aiming to grasp the various moments in the making of emotions. Direct observations carried out during rehearsals allow for a prior understanding of how a dance technique can create emotions. Participatory observation during the performances grants an intimate illustration of the physical and emotional response of a spectator: the ballet becomes experience and the spectators become actors of the evening in the making. Finally, the audience and dancers’ interviews offer food for thought, building towards a comprehensive sociology. In the end, this thesis presents emotions as “the body” of social relationships. Through them, individuals take hold of one another, underlining their differences or similarities. They adapt to the group or they do not, depending on the hold the emotions of the ballet may have on them.

À Quentin et Timothée

REMERCIEMENTS

Je suis heureuse de pouvoir ici signifier ma gratitude à tous ceux qui m'ont accompagnée durant ces années. La thèse est un travail solitaire, pourtant, sans la bienveillance de nombreuses personnes, je ne serais jamais arrivée au bout du chemin.

Je remercie tout d'abord chaleureusement mon directeur de thèse, Florent Gaudet, son enseignement m'a transmis le virus de la recherche et de la sociologie de l'art. Ses encouragements, ses nombreux conseils, son attention m'ont permis de poursuivre cette réflexion et de dissiper mes craintes. Je souhaite également remercier les membres du jury, Vinciane Despret, Jean-Louis Fabiani, Antoine Hennion, Claudine Vassas, pour l'attention accordée à mon travail.

Mes pensées se tournent vers le laboratoire de sociologie de Grenoble, les rencontres avec les enseignants et les doctorants y ont toujours été enrichissantes, motivantes, stimulantes. Je pense tout particulièrement à Marie, pour sa générosité, son travail de relecture, ses avis, ses conseils, nos liens amicaux qui se sont construits à travers la sociologie et qui se poursuivent au-delà. Ainsi qu'Elsie, avec qui j'ai partagé à de nombreuses reprises les bureaux des bibliothèques, compagne de route, elle fut souvent la première spectatrice de mes élucubrations...

Je profite de ce moment pour remercier les membres de ma (grande) famille, mes parents, mon frère, pour le réconfort et les discussions, mon grand-père, mon oncle et ma tante, mes cousins, mais aussi ma belle-famille. Chacun à leur manière, ont su apporter le soutien dont j'avais besoin, en assurant un équilibre émotionnel à cette aventure. Ces quelques mots vont spécialement à ma mère, qui a passé de longues heures à relire ces centaines de pages à la recherche des fautes et des coquilles, et qui fut toujours d'un soutien indéfectible. Alain, Colette, Renato, Sophia, Sophie ont souhaité lire des passages de cette thèse, je les remercie ici de leur attention et de leurs commentaires. La compréhension, l'aide et l'exigence de mon amie d'enfance Marion ont été source de motivation : nos longues discussions me seront toujours nécessaires ! Bénédicte enfin, pour ses remarques et sa compétence concernant la traduction en anglais du résumé de cette thèse.

Cette recherche n'existerait pas sans la rencontre et le temps accordés par les danseurs et les spectateurs lors des entretiens. Leurs analyses, leurs questionnements, l'échange que nous avons eu, souvent intense, parfois intime, ont été à la base de mon enquête et de ma réflexion. Je remercie tout particulièrement Maguy Marin, pour sa disponibilité et sa gentillesse, ainsi que Nanette Glushak qui m'a ouvert le studio de répétition du ballet du capitole. Toutes ces personnes m'ont accordé leur confiance et je leur en suis reconnaissante.

Enfin, l'aboutissement de ce travail doit énormément à Quentin, son écoute attentive, sa sensibilité, son humour, sa patience, sa présence quotidienne m'ont été d'une aide précieuse, à la fois intellectuellement et sentimentalement. Je tiens à le remercier aussi pour la réalisation des schémas dans leur version numérique. Sans oublier le sourire de Timothée, accélérateur en puissance de cette fin de thèse...

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p.5
OUVERTURE	p.13
<u>MOMENT I/ DU CORPS DES ÉMOTIONS...</u>	p.25
<i>Titre 1 : Le corps mobile des émotions</i>	p.27
Chapitre 1 / Éclairage orienté des différentes théories sur les émotions	p.29
Chapitre 2 / Une sociologie des émotions est-elle possible ?	p.59
<i>Titre 2 : Les émotions mobilisées par le corps, le choix de la danse comme approche des émotions</i>	p.93
Chapitre 1 / La corporeité des émotions	p.95
Chapitre 2 / La nécessité d'imaginer et de construire une méthodologie souple	p.137
<i>Entracte I</i>	
<u>MOMENT II/ ... EN PASSANT PAR LA CONFECTION DES ÉMOTIONS CHOREGRAPHIQUES : UNE PRODUCTION DES ÉMOTIONS EN MOUVEMENT...</u>	p.165
<i>Titre 1 : L'atelier permanent des émotions</i>	p.167
Chapitre 1/ La matière première : la chorégraphie, une écriture du corps	p.169
Chapitre 2/ Les matières « ajoutées » : les dispositifs mis en œuvre dans la confection des émotions	p.217
<i>Titre 2 : Une confection des émotions « sur-mesure »</i>	p.243
Chapitre 1/ La confection du personnage : une expérience sensible	p.247
Chapitre 2/ Le « sous-geste » : l'envers et l'endroit des émotions	p.277
<i>Entracte II</i>	

MOMENT III/... VERS LE MOUVEMENT EMOTIONNEL LORS DE LA REPRESENTATION
CHOREGRAPHIQUE : LES ÉMOTIONS COMME MEDIATION p.305

Titre 1 : Le mouvement individuel, réseau intérieur des émotions p.307

Chapitre 1 / La mémoire, « boîte à couture » des émotions p.309

Chapitre 2/ Les émotions, le corps et l'esprit : l'émot p.327

Chapitre 3/ Le moment de la représentation chorégraphique : une expérience
émotionnelle p.343

Titre 2 : Le mouvement collectif, réseau extérieur des émotions p.365

Chapitre 1/ La propagation des émotions entre les corps : des groupes...
au groupe p.367

Chapitre 2/ Le mouvement collectif émotionnel modèle la danse p.393

RIDEAU p.431

BIBLIOGRAPHIE p.443

SOMMAIRE DES ANNEXES p.461

TABLE DES MATIERES p.463



OUVERTURE

« *The Mind is a muscle* »
Yvonne Rainer¹

Tout s'articule autour de trois mots, trois petits mots qui s'entrelacent dans cette réflexion s'étirant au fil des pages : corps, mouvement, pensée². Le mouvement, la pensée, le corps, sont bien au cœur de ce travail, car les émotions, objet de cette recherche, se construisent à travers une circulation intérieure et extérieure à l'individu, corporelle et intellectuelle. D'ailleurs, cette idée de circulation s'inscrit dans le terme en lui-même puisque « émotion » provient du latin *emovere*, qui signifie « mettre en mouvement »³. Les émotions se dispersent en effet dans un va-et-vient permanent entre sensations corporelles, analyse de la situation, actions ou réactions entraînant une modification de l'état antérieur dans lequel nous nous trouvons. Elles nous relient, nous excluent, nous ramènent tour à tour, vers les autres, le monde et la société ; ou nous plongent au contraire au cœur de nos réflexions et de nos souvenirs dans lesquels nous retrouvons un social réinventé. Le monde social est perçu, modifié, sculpté, traversé par la focale de nos émotions, car nous fabriquons les émotions comme elles nous fabriquent⁴, en créant un réseau invisible de ramifications multiples.

La danse, terrain de l'enquête, est elle aussi trajectoire, évolution des corps dans l'espace, flux d'une pensée en image, interprétée par des spectateurs à l'immobilité agitée. Très vite, j'ai souhaité interroger le monde en passant par la danse, car elle est affaire de compréhension : il faut en effet se connaître, comprendre ses partenaires, le chorégraphe avec qui l'on travaille, pour réaliser une chorégraphie. Il faut suivre ces corps dans l'espace, afin de les comprendre, les faire siens de différentes manières, lors d'une représentation chorégraphique. Mon mémoire de maîtrise portait sur le corps

¹ Chorégraphe post-moderne américaine, danseuse, cinéaste, née en 1934 : « L'intelligence est un muscle »

² BERGSON H., *La pensée et le mouvant : essais et conférences* Paris, PUF, coll. Quadrige, 2006 (1938)

³ BLOCH O., VON WARTBURG W., *Dictionnaire étymologique de la langue Française*, Paris, PUF, 1986, p.219

⁴ DESPRET V., *Ces émotions qui nous fabriquent - ethnopsychologie des émotions*, Paris, Synthélabo, Les empêcheurs de penser en rond, 1999

vieillissant du danseur, le master II abordait déjà *Giselle*, à travers une comparaison de la représentation de la mort dans la version romantique et contemporaine du ballet⁵. Je me suis penchée peu à peu sur la question des émotions, curieuse de découvrir comment elles étaient produites et transformées par les corps-dansants, puis interprétées, investies par les spectateurs.

Parmi le corpus d'œuvres sélectionnées au début de l'aventure, j'ai choisi d'en garder deux : elles n'ont pour ainsi dire, rien en commun, nous le verrons tout au long de ces pages⁶. Le contexte historique dans lequel elles ont été créées, la technique du corps utilisée, l'atmosphère générale de la pièce, de ce qu'elle nous raconte, l'évolution des danseurs sur la scène, les musiques qui les accompagnent, les lumières, décors, costumes, maquillages, s'opposent totalement. D'un côté, *Giselle*, symbole du ballet romantique, créé en 1841⁷ ; de l'autre *MayB*⁸, ballet contemporain, créé plus d'un siècle plus tard, en 1981, constituent les points d'ancrage du terrain d'enquête.

⁵ Intitulé : « Des figures de corps, une histoire dansée de *Giselle* ». Il existe de nombreuses lectures contemporaines de *Giselle*. Je m'étais intéressée à la version écrite par le chorégraphe Mats EK en 1982, pour le théâtre royal de Stockholm.

⁶ Quelques extraits de ces ballets sont visibles sur le CD fourni en annexes.

⁷ La chorégraphie est de Jules PERROT (qui règle toutes les parties de la danseuse principale, la jeune Carlotta GRISI, également sa femme à la ville) et Jean CORALLI alors maître de ballet à l'Opéra. L'argument fut imaginé par le romancier Théophile GAUTIER, qui souhaitait écrire un rôle sur mesure pour la danseuse Carlotta GRISI. La musique fut composée par Adolphe ADAM, « main dans la main » avec les chorégraphes comme nous le verrons au cours de cette thèse. Le récit raconte une histoire d'amour tragique, se développant sur deux actes. Le premier acte plonge le spectateur dans un village au bord d'une forêt, au moment de la fin des vendanges : Giselle, jeune villageoise rencontre un jeune homme dont elle tombe amoureuse. Celui-ci lui cache sa véritable identité, il s'agit du prince Albretch, déjà fiancé à la fille du duc de Courlande, qui se présente à elle comme un villageois se nommant Loys. Hilarion, le garde chasse du village, amoureux de Giselle également découvre la vérité et lui annonce. Cette dernière, bouleversée, est en état de choc, elle devient folle lors de la dernière scène et meurt dans les bras de sa mère. L'acte II se déroule dans un cimetière, Hilarion puis Albrecht viennent déposer des fleurs sur la tombe de Giselle. A minuit, les jeunes filles mortes par amour sortent de leur tombe, métamorphosées en Willis, blancs fantômes se livrant à la danse, sous le règne de Myrtha, rigide, autoritaire qui mène le rituel mortifère. Elles souhaitent venger Giselle en condamnant les deux hommes à danser jusqu'à leur dernier souffle. Hilarion meurt en premier, Giselle réclame le pardon et souhaite sauver Albrecht. Toute la nuit, elle vient l'aider, en l'entourant, en dansant auprès de lui... Au final, le jour se lève, Giselle a réussi, Albrecht est vivant, mais les deux amants ne se rencontreront plus jamais. Le thème de l'amour salvateur entre les deux protagonistes se mêle à celui de la trahison, Giselle est trompée par le déguisement d'Albrecht, par le fait qu'il appartienne à une autre classe sociale que la sienne, c'est un aristocrate, déjà promis à quelqu'un de son rang.

⁸ *MayB* est une chorégraphie de Maguy MARIN, présentée pour la première fois en novembre 1981 au théâtre municipal d'Angers, par le Ballet théâtre de l'Arche. Dans cette pièce, la chorégraphe s'est inspirée de l'œuvre de Samuel BECKETT, elle met en scène dix danseurs, évoluant en chœur la plupart du temps. Elle travaille l'écriture du corps en se rapprochant de l'univers de l'écrivain, elle questionne les gestes intimes, quotidiens, elle nous montre l'inutile, le rien, l'attente, les hésitations, les failles, la fragilité des corps, l'absurdité humaine. Le ballet ne nous raconte pas une histoire précisément, je parlerai plutôt de bribes narratives, c'est-à-dire de courtes séquences évoquant des situations étrangement reliées à notre quotidien. *MayB* a été donnée plus de cinq cent fois depuis sa création, elle est considérée par les critiques de danse comme la pièce majeure de la chorégraphe, son chef d'œuvre.

Ouverture

Le halo autour de ces ballets m'a portée sur ce choix. En effet, les danseurs comme les spectateurs sont censés vivre une expérience émotionnelle intense. Les commentaires, écrits par des historiens ou critiques de la danse, diffusent l'idée qu'ils transmettent des émotions paroxystiques. C'est « le ballet à voir », ils sont conseillés par les professeurs de danse et les amis, amateurs de ballets : une sorte de réputation émotionnelle semble leur préexister. Je voulais m'en approcher afin d'interroger les émotions, en répondant aux questions suivantes : comment les émotions sont-elles représentées à travers les corps-dansants ? Comment sont-elles « décodées » par les spectateurs ? Quel est le rôle joué par les émotions dans la construction de la danse ? Comment la chorégraphie vient « toucher » (ou pas) les spectateurs ? Comment ces derniers, par l'entremise des émotions, agissent-ils sur la manière dont la danse sera effectuée ce soir-là ?

La danse m'est apparue au cours de l'enquête comme un formidable terrain pour une sociologie des émotions ; car le corps, de par sa visibilité et sa présence, engendre toute une série de signes, gestes et mimiques qui permettent d'entrevoir l'émotion d'un individu au cours de l'interaction. Ce corps et ce visage deviennent alors le lieu de formation des sentiments où s'inscrit l'émotion, comme manière de se dévoiler et de se dérober tour à tour à travers cette mise en jeu des signes. Le geste accompagne la parole, le corps donne du sens aux mots, et cette corporéité-là renvoie à tout un système de communication modelé par une société. De nombreux chercheurs en sciences humaines ont montré combien le corps, loin d'être seulement naturel et physiologique, s'inscrit et se forme à travers une construction sociale, une culture, une société. Penser le corps comme objet de connaissance permet de l'approcher en tant qu'enjeu et produit de socialisation. La manière de bouger, les postures, les proxémies, la morphologie, les interactions entre les individus, les émotions et les sentiments qu'il transmet furent étudiés par des sociologues, ethnologues et anthropologues tel que Marcel Mauss⁹, Erving Goffman¹⁰, Christine Detrez¹¹, David Le Breton¹²... En travaillant notamment sur la dimension culturelle des émotions, ces chercheurs ont mis au jour l'influence

⁹ MAUSS M., « Les techniques du corps », dans *Sociologie Anthropologie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2006 (1950)

¹⁰ GOFFMAN E., « Le dialecte corporel » dans WINKIN Y (dir.) *Engagement, la Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 2000
Les rites d'interaction, Paris, Minuit, 1974

¹¹ DETREZ C., *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. points, 2002, p.95.

¹² LE BRETON D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, coll. Quadriges, 1990

d'une société sur le fonctionnement physiologique même de l'organisme. Nous ne « répondons » pas tous aux mêmes déclencheurs psychologiques, de même, les manifestations des émotions sont divergentes d'une société à une autre : « comme le langage, où la parole permise par le fonctionnement physique des cordes vocales ne prend sens que par le code de la langue, les émotions humaines sont le résultat de l'incorporation d'un processus inné et appris »¹³.

La danse m'a permis d'articuler l'ensemble des processus sociaux, psychiques, biologiques à l'œuvre dans cette confection des émotions. J'ai pu observer en détail les dispositifs mis en scène pour les provoquer lors d'une représentation chorégraphique : costumes, lumières, maquillages, techniques du corps, décors, musiques. Autant d'artifices construits pour engendrer la « magie » du spectacle. Toutefois, « un monde imaginaire s'interpose entre les mimiques et les mouvements du corps, et donne son épaisseur à la vie sociale, comme elle remplit aussi la scène des significations propres au spectateur »¹⁴ souligne David Le Breton. En effet, le corps-dansant transmet une émotion réinvestie et réappropriée par celui qui la reçoit. D'où la fragilité de cette matière et la nécessité de l'approcher de manière sensible.

Petit à petit, j'ai pensé les émotions en les envisageant comme une étoffe, assemblage de matières tissées par l'ensemble des individus présents le soir de la représentation. Penser les émotions comme étant confectionnées m'a permis de préserver le caractère principal, commun à la danse et aux émotions : le mouvement. Jamais identiques, jamais figés, toujours instables, précaires, éphémères, en transformation, les gestes et les émotions nous permettent de passer d'un état à un autre, d'un point vers un autre, à travers des sensations corporelles et des ramifications intellectuelles. Quand je marche, mon poids du corps passe par un ensemble de points me permettant de conserver l'équilibre général. Les émotions confectionnées puis échangées par les danseurs et les spectateurs au cours d'une soirée chorégraphique constituent bien une sorte de marche, elles permettent aux uns et aux autres de se sentir, de se percevoir, de se comprendre et de s'adapter (ou pas). De maintenir un équilibre, de rendre visible la danse. Elles sont passages...

¹³ DETREZ C., *op.cit.*, p.95.

¹⁴ LE BRETON D., *Les passions ordinaires, Anthropologie des émotions*, Paris, Payot, éditions poche, 2004, p.50.

Ouverture

La difficulté principale de ce travail fut de « protéger » ce mouvement, en tentant de ne pas le figer, sous peine de le détruire, d'en perdre toute la saveur et la richesse. Je ne me suis pas focalisée sur les émotions ressenties par les individus selon le ballet, romantique ou contemporain, mais davantage sur les mécanismes mettant en route la confection des émotions. J'ai ainsi découvert des « manières de faire » les émotions, des manières d'être avec ou contre les émotions des autres. Au fond, les émotions constituent « le corps » des relations sociales, dans le sens où elles peuvent être considérées comme la matière de toutes relations humaines. Aussi, je les envisage comme médiations, entremises, au même titre que la technique, les personnages, les décors, la musique, elles constituent un outil dont les danseurs comme les spectateurs se servent pour construire l'œuvre. En effet, nous verrons combien les émotions sont confectionnées par les uns et les autres, de chaque côté de la scène, et comment elles modèlent la danse. Elles sont produites par la chorégraphie tout en la modifiant sensiblement chaque soir, car les ballets choisis se répètent et s'inventent lors de chacune des représentations. Au cours de cette réflexion, je parlerai d'ailleurs davantage de « versions », que d'œuvre chorégraphique¹⁵.

Danseurs et spectateurs se réunissent le temps d'une soirée chorégraphique. Ce qui m'intéresse, c'est comment le ballet se construit dans cet entre-deux. Antoine Hennion écrit en introduction de *La passion musicale* : « non pas la musique d'un côté, le public de l'autre, et entre eux des moyens asservis : tout se joue au milieu, chaque fois, dans un face-à-face précis avec des interprètes, à travers des médiateurs matériels particuliers, instrument, partition, rampe de la scène ou lecteur de disque, séparant selon les cas des vedettes et un public, des « morceaux » et des amateurs, des œuvres et des interprètes, un répertoire et des mélomanes, des émissions et des auditeurs, un catalogue et un marché »¹⁶.

Ensemble, les danseurs, les spectateurs, les musiciens, les techniciens, partagent un moment, qui peut être vécu de différentes façons. En effet, chaque individu est traversé par des émotions pouvant être reprises ou non par les autres en co-présence. Au final, certains passent une soirée « réussie », « magique », « exceptionnelle », quand d'autres s'ennuient, se mettent en colère, ou quittent prématurément la salle. Certains ont la sensation de « faire corps » harmonieusement avec les danseurs, les spectateurs et les

¹⁵ Je m'explique à ce propos p. 222

¹⁶ HENNION A., *La passion musicale*, Paris, Métailié, coll. Sciences humaines, 2007 (1993), p. 19

musiciens... quand d'autres passent leur temps à se détacher, à souhaiter « décrocher » de la masse, du groupe. Cette dyade constitue le cœur de ce travail : fascination/dégoût, plaisir/déplaisir, enthousiasme/ennui... Chaque individu vit de manière différente le déroulement de la chorégraphie, les émotions évoluent au cours des scènes, pourtant, c'est bien ensemble qu'ils vont construire cette unique soirée en façonnant la danse à travers les émotions échangées. Cette thèse envisage donc les émotions comme matière du social. Matière souple dans laquelle elles s'entrelacent et se renforcent en formant des liens quand elles sont partagées ; ou se distendent, éloignant les individus les uns des autres quand elles ne le sont pas. Cette problématique se développe au cours de trois moments, trois temps de la réflexion, trois regards portés sur l'objet.

Comme le photographe tournant la focale de son appareil pour faire « la mise au point », le premier moment permet d'y voir plus clair face à la diversité des disciplines traitant la question des émotions, car elles intéressent à la fois le biologiste, le philosophe, le psychologue, l'anthropologue, l'ethnologue, le sociologue. Parmi ces derniers, c'est essentiellement Marcel Mauss, Maurice Halbwachs qui ont été abordés. Au milieu de ce foisonnement de perspectives, j'ai tenté de construire une approche socio-anthropologique, en m'appuyant sur une démarche compréhensive d'une part, en choisissant de nourrir la réflexion à la croisée de nombreuses disciplines d'autre part : l'histoire de la danse, l'esthétique, la philosophie, avec Bergson, Deleuze et Guattari, Dewey, mais aussi des disciplines plus « quotidiennes » comme la couture ou l'électricité qui m'ont aidée à travers des métaphores à conceptualiser les idées.

J'ai choisi clairement la subjectivité. À double égard. D'abord, je connais la danse pour l'avoir pratiquée¹⁷, il m'aurait été impossible de faire comme si ce n'était pas le cas. Ensuite, en tant que spectatrice, j'ai vécu *parmi les autres* l'expérience du spectacle. Je me suis laissée envahir par le plaisir, la tristesse, l'énervement, ou la fascination que peut susciter l'image en mouvement des corps-dansants sur la scène.

¹⁷ J'ai débuté l'apprentissage de la danse classique petite fille, j'ai poursuivi cette pratique tout au long de ma scolarité. En 2002, j'ai suivi une formation professionnelle au centre chorégraphique de Toulouse, pendant deux ans, afin de préparer le diplôme d'État de professeur de danse contemporaine. J'ai participé à des créations chorégraphiques dans des compagnies contemporaines semi-professionnelles, j'ai également enseigné la danse classique et contemporaine entre 2003 et 2010, dans deux écoles de danse de la banlieue Toulousaine.

Ouverture

D'autre part, je ne me situe pas dans une perspective de dévoilement¹⁸, le sens donné des émotions ressenties est toujours construit, par moi autant que les spectateurs et les danseurs rencontrés. Cette construction du sens, palpable dans les entretiens, se réalise également dans un mouvement, dans un processus d'interaction entre nous à ce moment-là. Chaque entretien a constitué une sorte de récit, les danseurs comme les spectateurs cherchant à objectiver les émotions ressenties, à révéler devant moi les mécanismes du surgissement des émotions. Chacun de ces récits est singulier, introspectif, affectif, fragile. Ils ont constitué l'argile de cette analyse.

Le deuxième moment pourrait se définir comme une succession de « gros plan ». Je reviens sur la production des émotions par la danse, en interrogeant la technique classique et contemporaine tour à tour. Il s'agit d'observer en détail les dispositifs mis en œuvre participant à la fabrication des émotions : technique du corps en premier lieu, mais aussi musiques, décors, costumes, maquillages, sont dénoués afin de tenter d'établir les relations entre eux, nécessaires à cette confection des émotions. J'aborde alors l'idée d'une confection « sur mesure » où chaque individu, danseur comme spectateur colore à sa façon les émotions produites, notamment à travers le concept du « sous-geste » étiré à partir du travail réalisé par Jean Duvignaud sur le théâtre¹⁹.

Enfin, le dernier moment constitue davantage une sorte de « plan d'ensemble », car il permet de prendre du recul afin de visualiser les émotions comme médiation. Les émotions sont alors envisagées à la manière d'un réseau, à la fois intérieur et extérieur à l'individu. Réseau intérieur d'un côté, la mémoire jouant le rôle de « boîte à couture » des émotions, elle constitue une sorte de transit : les images observées sur le plateau scénique peuvent déclencher le souvenir d'images ressurgissant du passé. Ces souvenirs, eux-mêmes « chargés » émotionnellement, viennent étendre, transformer les émotions perçues et décodées depuis la scène. La matière des émotions se tisse, prenant une nouvelle forme, adaptée à la situation présente. Réseau extérieur aussi, quand les indices des corps captés dans le groupe révèlent les émotions sous-jacentes des uns et

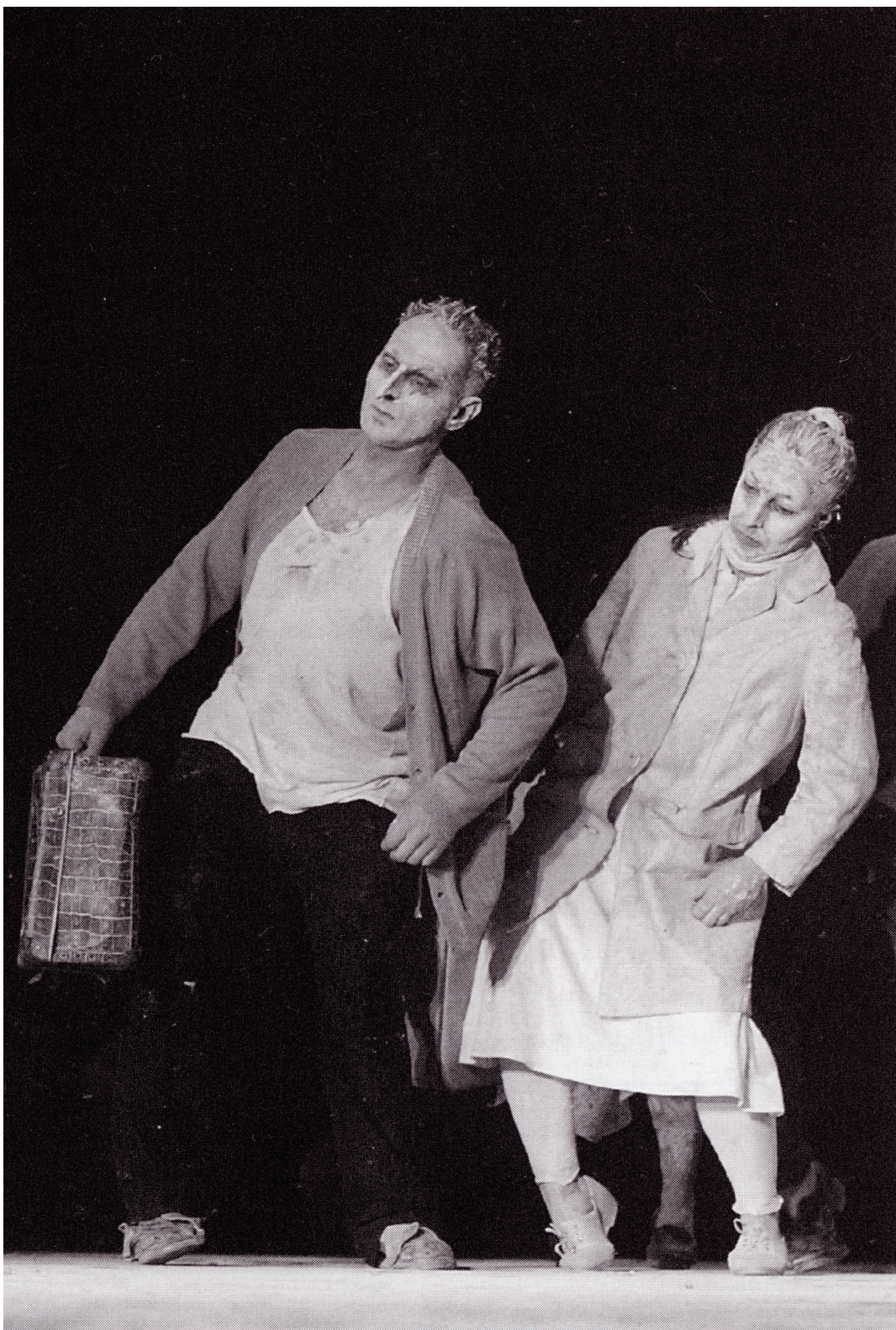
¹⁸ BOLTANSKI L. & THEVENOT L., *De la justification, les Economies de la grandeur*, Gallimard, Paris, 1987/1991. Luc Boltanski et Laurent Thévenot ont pris pour objet les disputes ordinaires activant la critique et la justification des personnes dans des espaces publics, c'est-à-dire potentiellement sous le regard et les demandes d'explication des autres membres de la collectivité. L'analyse de la justification souligne la nécessité de prendre « la clé des champs » pour comprendre le monde social, c'est-à-dire que le sociologue doit être capable d'abandonner la capacité critique qu'il se réservait jusqu'alors, et la rendre aux acteurs, car l'individu possède une capacité critique et un libre arbitre lui permettant de se justifier.

¹⁹ DUVIGNAUD J., *L'acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965

des autres. Une émotion peut alors se propager, s'amplifier au fur et à mesure de son partage dans le groupe, ou elle peut au contraire ne pas trouver de réciprocité, ne susciter qu'un faible voire aucun écho. Enfin, l'émotion fabriquée sur la scène peut être transformée en bifurquant vers une émotion opposée à celle représentée par les danseurs ou transmise par les spectateurs.

Ainsi, les émotions se propagent des danseurs vers les spectateurs, puis inversement, dans un aller-retour permanent durant le temps de la représentation. Cette relation modèle subtilement la danse : les danseurs forment, puis transmettent des émotions, les spectateurs les reçoivent puis les transforment, en les amplifiant, les déglissant, avant de les renvoyer à leur tour, à travers des indices corporels, perçus et attendus des danseurs. La danse prend forme dans cet échange. Ce jeu des émotions passe par les corps, corps-dansants, corps-spectateurs, qui, comme le souligne Maurice Merleau-Ponty, est l'outil de connaissance : « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair »²⁰

²⁰ MERLEAU PONTY M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, coll.Tel, Paris, 1964, p.176



MayB, de Maguy Marin, interprétée par Ulises Alvarez, Nadia Dumas, Isaías Jauregui, Preciosa Gil, Sylvie Pabiot, Thierry Partaud, Cathy Polo, Ennio Sammarco, Marcelo Sepulveda, Brigitte Valverde.

Photographie de Laurent Philippe

MOMENT I / DU CORPS DES ÉMOTIONS...

« Tout ce que les individus, le lieu immédiatement concret de toute réalité historique, recèlent comme pulsions, intérêts, buts, tendances, états et mouvements psychiques, pouvant engendrer un effet sur les autres ou recevoir un effet venant des autres – voilà ce que je définis comme le contenu, en quelque sorte comme la matière de la socialisation ».

Georg Simmel, *Sociologie*²¹

Les émotions sont bien au cœur du monde social, comme le souligne si bien Simmel, dans la citation mise en exergue ci-dessus, elles constituent la matière de la socialisation. Les émotions sont en effet comme nous le verrons au fil de ces pages, à la fois un apprentissage, mais aussi une adaptation culturelle, une intériorisation, une incorporation. Elles nous permettent d'interagir les uns avec les autres, de réagir les uns aux autres, de construire ensemble un tissu social²². Je prendrai comme prétexte à cette démonstration le déroulement d'une représentation chorégraphique. Mais avant de rentrer dans le vif du sujet, je vais m'attacher lors de ce premier moment du travail, à tracer une ligne, une ligne de départ en quelque sorte. Il s'agit pour moi de revenir sur les différentes approches théoriques du mécanisme des émotions, avant de me concentrer peu à peu davantage sur mon terrain : celui de la danse, du corps, de la production et de la médiation des émotions lors d'une représentation chorégraphique. En effet, de multiples théories ont été élaborées au cours du temps sur les émotions, théories participant à la construction petit à petit d'un véritable « corps » des émotions. Corps mouvant, aux multiples facettes, aux nombreuses formes possibles, qui laissera place dans le deuxième temps de ce premier moment, aux émotions mobilisées par le corps, perceptibles dans la danse, objet de mon attention.

²¹ SIMMEL G., *Sociologie*, Paris, PUF, 1999, p. 43-44

²² TARDE G., *Les lois de l'imitation*, Paris, Editions Kimé, 1993, p.79-80, il fait référence au « tissu social » ainsi que dans *La Logique sociale*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1999. Dans la préface il écrit : « Ce livre est la suite et le complément de l'essai de sociologie générale, j'allais dire élémentaire, que j'ai publié il y a quelques années sous le titre de *Lois de L'Imitation*. Un de ses chapitres, celui qui est intitulé « Les lois logiques de l'Imitation », était comme une pierre d'attente placée là pour relier intimement l'un à l'autre cet ouvrage et le nouveau volume {...} que je fais paraître aujourd'hui. L'un montrait comment se forme les tissus sociaux, plutôt que les corps sociaux, comment se fabrique l'étoffe sociale plutôt que le vêtement national ; l'autre va s'occuper de la manière dont ces tissus s'organisent, dont cette étoffe est taillée et cousue, je veux dire se taille et se coud elle-même » (p.61).

Titre 1 : Le corps mobile des émotions

Au cours de cette recherche, j'ai rencontré diverses théories rendant compte des émotions. J'ai constaté combien cet intérêt pour les émotions dépasse les frontières disciplinaires, aussi l'étendue des analyses proposées au cours du temps paraît vertigineuse. Néanmoins, il me semble important de revenir et d'aborder certaines d'entre elles. Afin d'éviter de réaliser une monographie des théories rencontrées, j'ai décidé de me focaliser sur les plus décisives, c'est-à-dire, celles évoquées systématiquement, à de multiples reprises dans les ouvrages consacrés aux émotions. Des théories que je qualifierai de « repères ». Cette présentation permettra d'aborder dans un second temps, l'enjeu d'une sociologie des émotions, ainsi que le défi et l'intérêt qu'elle constitue pour la sociologie.

Chapitre 1 / Éclairage orienté des différentes théories sur les émotions

Les émotions ont fait l'objet d'innombrables approches : philosophiques, physiologiques, psychologiques, neuroscientifiques, sociologiques, anthropologiques : « la question des émotions désigne un cas typique de notion non-disciplinaire, ces notions qui font à la fois la richesse, l'intérêt, mais aussi la grande difficulté des sciences dites “humaines” »²³. Ces théories cherchent à comprendre le fonctionnement des émotions, appréciées comme une partie fondamentale de notre existence, permanence de ce qui caractérise l'homme. Il était nécessaire pour moi d'en prendre connaissance, afin de cerner les multiples définitions qui ont été envisagées d'une part, et de pouvoir me positionner dans ce corps mobile des émotions d'autre part. En effet, les interprétations liées aux émotions sont nombreuses ; cette multiplicité offre une diversité de définitions, parfois proches, parfois éloignées. J'évoque le « corps mobile » des émotions car l'ossature construite par les différentes théories à leurs propos n'a cessé d'évoluer, d'être modifiée, remodelée par chacune des disciplines s'appropriant le sujet. D'où la sensation de chercher un corps fantomatique, indomptable et inaccessible. L'unique solution fut d'accepter de capter ce corps mobile en esquissant les principaux contours, en choisissant les approches qui constitueront des points de repère. Avant de développer point par point ces différentes approches, ce petit détour au travers l'histoire des définitions des émotions a commencé par l'ouvrage de Charles Darwin, paru en 1872, intitulé *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*²⁴, qui peut-être considéré comme un point de départ à l'analyse des émotions, du moins à une analyse scientifique des émotions : il s'intéresse essentiellement à l'expressivité des émotions à partir d'observations réalisées sur les animaux, les enfants, les malades mentaux, afin d'en proposer une sorte de catalogue des expressions faciales chez l'homme et l'animal. Darwin élabore peu à peu une théorie évolutionniste des émotions, dans laquelle il développe les trois principes permettant selon lui le développement des émotions. D'une part, le principe d'utilité, selon lequel :

« Tout acte gratifiant ou réducteur de tension se transforme en habitude par la force de la

²³ DESPRET V., ELKHAÏM M., STENGERS I., « Comment penser l'émotion ? », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°29, 2002/2, pp 15-21, p.15

²⁴ DARWIN C., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Paris, Payot et Rivage, 2001

répétition, si bien qu'il apparaît automatiquement lorsque l'émotion est à nouveau ressentie, même s'il ne sert plus à rien. Le processus évolutif réduit ces actes à l'état d'ébauche, mais sans les faire disparaître : la grimace de rage de l'homme est apparentée au retroussement des babines de l'animal qui est sur le point d'attaquer »²⁵.

D'autre part, le principe d'opposition ou d'antithèse, se caractérisant par le fait que des émotions antagonistes provoquent des comportements opposés. Enfin, le principe d'action directe de l'excitation nerveuse sur le corps, qui souligne le lien entre les circuits nerveux et l'expression motrice des émotions. La théorie proposée par Darwin a été la première à tenter de caractériser les émotions en fonction de leur expression somatique. Il existe des émotions de base, sortes d'états émotionnels fondamentaux, qui s'expriment au travers des expressions faciales, vocales, et des réactions physiologiques particulières²⁶. Le corps est devenu le centre d'attention privilégié des approches physiologistes, auxquelles je m'intéresse désormais.

I : L'approche physiologique

Dans le livre qu'il consacre aux émotions, Robert Dantzer souligne : « qu'elles soient agréables ou désagréables, les émotions ont pour caractéristique commune de ne pas rester purement cérébrales, mais d'être accompagnées de modifications physiologiques et somatiques »²⁷. Ces modifications corporelles laissent une grande place aux théories physiologiques des émotions. D'un point de vue historique, il existe deux approches distinctes, deux théories des émotions qui s'opposent. D'un côté, la théorie défendue par William James²⁸ élaborée au début du vingtième siècle, à laquelle est raccrochée souvent

²⁵ DANTZER R., *Les émotions*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, 2005 (1998), p.13

²⁶ Ce postulat selon lequel les émotions seraient universelles a été repris plus tard en psychologie, je pense ici aux études réalisées principalement par Paul EKMAN et son équipe. Ces travaux ont montré des analogies transculturelles dans la production de certains traits émotionnels. Il existerait donc, selon eux, des émotions de base, des émotions primaires, dont l'expression est commune à tous les hommes, répondant à des manifestations physiologiques et morphologiques spécifiques. On retrouve ses travaux dans les ouvrages suivants : EKMAN P., FRIESEN W., ANCOLI S., *Facial signs of emotional experience*, J. Pers Soc Psychol 1980, 39, pp. 1125-1134. EKMAN Paul, FRIESEN Wallace, ELLSWORTH Phoebe, *Emotion in the human face : guidelines for research and an integration of findings*, New-York, Pergamon Press, 1972.

Ces travaux connaissent aujourd'hui une large visibilité à travers la série américaine *Lie to me*, dont le personnage principal s'inspire d'EKMAN (diffusion sur la fox de 2009 à 2011, trois saisons). Mais ils sont sujets à controverse, j'y reviendrai plus loin.

²⁷ DANTZER R., *Les émotions*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2005 (1998), p.7

²⁸ WILLIAM J., *La théorie de l'émotion*, Paris, Alcan, 1903.

l'analyse de Lange²⁹, aussi l'expression de théorie James-Lange se retrouve généralement dans les ouvrages de synthèse consacrés aux émotions, même si les deux chercheurs ont travaillé chacun de leur côté. A l'opposé, se trouve la théorie élaborée par Walter Cannon en 1927, qui est rapprochée de celle de Bard.

A. : James. Lange

James développe la thèse selon laquelle les émotions sont entraînées par des perceptions des modifications corporelles : « ma théorie (...) est que les changements corporels suivent immédiatement la perception du fait excitant, et que le sentiment que nous avons de ces changements à mesure qu'ils se produisent c'est l'émotion »³⁰. Il pense impossible de considérer les émotions séparément de leurs expressions corporelles, car cela reviendrait alors à désincarner les émotions, les rendre en quelque sorte sans consistance ni chaleur, bref, les vider de leur épaisseur. Les phénomènes physiques sont engendrés par les perceptions, et c'est bien ce changement corporel qui définit l'émotion :

« Nous perdons notre fortune, nous sommes affligés, et nous pleurons ; nous rencontrons un ours, nous avons peur, et nous nous enfuyons ; un rival nous insulte, nous nous mettons en colère et nous frappons : voilà ce que dit le sens commun. L'hypothèse que nous allons défendre ici soutient que cet ordre de succession est inexact ; qu'un état mental n'est pas immédiatement amené par l'autre, que les manifestations corporelles doivent d'abord s'interposer entre eux, et que l'assertion la plus rationnelle est que nous sommes affligés parce que nous pleurons, irrités parce que nous frappons, effrayés parce que nous tremblons, et non pas que nous pleurons, frappons ou tremblons parce que nous sommes affligés, irrités ou effrayés, suivant le cas »³¹.

Selon lui, les émotions ne doivent pas être envisagées comme étant absolument individuelles. Ce qui importe en effet n'est pas de décrire les émotions en cataloguant leurs différents caractères, mais plutôt de rechercher les causes générales des émotions qui

(1852-1910) Psychologue et philosophe américain, il est docteur en médecine. Souvent considéré comme le fondateur de la psychologie aux Etats-Unis, il est également connu pour son rôle dans le pragmatisme, philosophie et méthode d'analyse née aux Etats-Unis, dont Charles Sanders PEIRCE donna le nom (j'y reviens dans le Moment III, p.313). On peut lire à ce propos l'ouvrage de Jean-Pierre COMETTI, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Paris, Gallimard, coll. Folio-essais, 2010

²⁹ LANGE C., (1834-1900), psychologue et physicien danois. Il suit également des cours en psychologie. Il fonde une théorie des émotions très proche de celle de W. James, c'est pourquoi on évoque la théorie James-Lange.

³⁰ WILLIAM J., *op.cit.*, p.60

³¹ *Ibid.*

sont, indubitablement physiologiques :

« La plupart des recherches récentes étudiant l'hypothèse de la rétroaction corporelle se sont focalisées sur l'expression faciale et posturale qui est en grande partie sujette à notre volonté. Ces recherches ont montré que la manipulation des expressions faciales (revue récente de McIntosh, 1996) ou d'autres comportements expressifs comme la posture (Duclas & Laird 2001 ; Stepper & Strack, 1993) ou la prosodie émotionnelle de la voix (Hatfield, Hsee, Costello, Weisman & Denney, 1995) spécifique aux émotions n'influencent pas seulement l'intensité de l'expérience émotionnelle en cours, mais peuvent même induire l'émotion correspondante »³².

Il distingue cependant des émotions grossières, comme la peur, la rage, le chagrin, l'amour, des émotions délicates, « c'est-à-dire de ces émotions dont le retentissement organique est moins évident et moins fort »³³ ; de toute évidence, l'émotion ne peut être dissociée d'une sensation corporelle, même si cette dernière reste infime : « une émotion humaine sans aucun lien avec le corps n'existe pas »³⁴. Pour illustrer ce propos, il propose au lecteur d'imaginer des émotions dissociées de toutes manifestations corporelles : « Si nous nous représentons une forte émotion, et qu'ensuite nous tentions d'abstraire de la conscience que nous en avons, toutes les sensations de ses symptômes corporels, nous trouvons qu'il ne nous reste rien. Nulle « étoffe mentale » pour constituer l'émotion ; tout ce qui persiste, c'est un état froid et neutre de perception intellectuelle »³⁵.

Cette approche est également celle du danois Carl Lange, qui publia une théorie similaire, quasiment au même moment, un an plus tard après la publication de l'article célèbre de James dans *Mind* « Qu'est-ce que une émotion ? » en 1884, alors même que Lange n'avait pas eu connaissance de sa théorie. Ainsi, dans plusieurs ouvrages consacrés aux émotions, on évoque souvent cette théorie physiologique sous l'expression de « théorie James-Lange ». Carl Lange, physiologiste danois, publie en effet en 1885, *Les émotions, une étude psychophysiologique*³⁶. Il désigne le système vasomoteur comme source des émotions :

³² *Ibid.*, p.14

³³ *Ibid.*, p.59

³⁴ *Ibid.*, p.65

³⁵ *Ibid.*, p.63

³⁶ LANGE C., *Om Sindsbevaegelser. Et psyko-fysiologisk Studie*. Kjobenhavn: Jacobs lunds Forlag, 1885. Texte composé et révisé par Serge Nicolas dans « les émotions. Une étude psycho-physiologique », *Les émotions, œuvres choisies I*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp125-181 ; à partir de la traduction française réalisée par Georges Dumas d'après la traduction allemande du D^r Kurella : *Lange, Les émotions, Etude psychophysiologique*, Paris, Alcan, 1902.

Moment I : Du corps des émotions...

« C'est au système vasomoteur que nous devons toute la part émotionnelle de notre vie psychique, nos joies et nos peines, nos heures de bonheur et de malheur. Si les sensations que nous apportent nos nerfs n'étaient pas capables de susciter son activité, nous irions, insensibles et impassibles, à travers l'existence ; toutes les impressions du monde extérieur viendraient enrichir notre expérience, augmenter notre science, mais sans jamais exciter notre joie ou notre colère, nous jeter dans la tristesse ou la crainte »³⁷.

Il étudie précisément la tristesse, la joie, la peur et la colère, en choisissant ces exemples comme ancrage pour son analyse. Il cherche à démontrer à quels points les phénomènes physiologiques sont en jeu dans nos émotions : troubles de l'impulsion motrice, de l'innervation, troubles de la sensibilité, hyper ou hypo-esthésie etc. ; pour se rapprocher toujours plus de la position de James : « supprimez dans la peur les symptômes physiques, rendez le calme au pouls agité, au regard sa fermeté, au teint sa couleur normale, au regard sa fermeté, au teint sa couleur normale, aux mouvements leur rapidité et leur sûreté, à la langue son activité, à la pensée sa clarté, que restera-t-il de la peur ? »³⁸.

Cependant, des objections ont très vite été soulevées. Je m'arrêterai plus longuement sur la théorie développée par Walter Cannon, construite en parfaite opposition à celle proposée par James ou Lange ; je souhaite développer ici en contre point, une des expériences les plus connues (réalisée par les psychologues sociaux Stanley Schachter et Jérôme E.Singer³⁹) qui questionne l'approche de James. Lors d'une expérience, les chercheurs injectent à une partie des sujets une substance « inductrice d'émotion » (l'adrénaline), à d'autres, un placebo. Une partie des sujets ayant reçu l'adrénaline est informée des effets secondaires qu'ils peuvent ressentir. Le produit est censé agir au bout d'une demi-heure, pendant ce temps, les sujets sont exposés à un collaborateur de l'expérimentateur mimant différentes émotions : la colère, l'euphorie. Ils doivent répondre à un questionnaire sur les émotions ressenties à la fin du test, tout en étant observés par les chercheurs durant la phase de test. Au final, « les sujets ayant reçu de l'adrénaline tendent à calquer leur comportement sur celui du comparse ; mais s'ils sont informés au préalable des effets physiologiques de l'adrénaline, ils sont beaucoup moins sensibles à la situation

³⁷ LANGE C., « les émotions. Une étude psycho-physiologique », *ibid*, p.178

³⁸ *Ibid*, p.163

³⁹ SCHACHTER S. & SINGER, J. E. « Cognitive, Social, and Physiological Determinants of Emotional State », *Psychological Review*, 1962, 69(5), p.379-399.

émotionnelle »⁴⁰. L'adrénaline ne débouche sur une émotion « qu'en présence d'un contexte adéquat et uniquement si les sujets ne disposent pas d'une explication rationnelle pour cet éveil »⁴¹. Ils en concluent donc que l'émotion est le résultat entre deux composantes, d'un côté un éveil physiologique (dû à l'activation sympathique), de l'autre côté, une activité cognitive, qui attribue cet éveil à certains éléments engendrés par la situation.

En outre, certaines critiques mettent en avant le fait qu'une même réaction physiologique pourrait correspondre à deux émotions opposées, voire nous pourrions ressentir des modifications physiologiques similaires sans qu'il n'y ait de réaction émotionnelle engendrée : « il semble en effet que les modifications du corps que vous percevez, disons, en tombant malade, puissent être très similaires à celles que vous percevez lors d'un épisode de dégoût vis-à-vis d'un gâteau à la crème. Or, il y a une différence fondamentale entre ces deux là »⁴². Autrement dit, la théorie proposée par James est trop vague, puisqu'il n'existe pas une réaction corporelle spécifique à chaque émotion.

D'autre part, et c'est l'argument inverse, il n'est pas évident que toutes les émotions soient accompagnées de perceptions de modifications corporelles : « la théorie paraît plausible pour des émotions comme la peur ou la colère, mais pas pour le regret ou l'espoir, qui peuvent sembler ne pas être accompagnées de modifications corporelles ressenties »⁴³. Enfin, « certains sujets dont les réponses périphériques sont totalement absentes en raison d'une lésion de la moelle épinière affirment néanmoins jouir d'une vie émotionnelle riche »⁴⁴, cette objection soulevant une sérieuse remise en cause de la théorie de James.

La théorie de William James fut une des plus décriées et mal comprises selon Vinciane Despret, car en gardant la formulation simplifiée de James, peut-être volontairement provocatrice⁴⁵, son propos peut être caricaturé. En pensant les émotions comme une simple modification corporelle, on les délie d'un rapport au monde, rapport pourtant

⁴⁰ DANTZER R., *op.cit.*, p. 47

⁴¹ *Ibid*, p.48

⁴² DEONNA J., TERONI F., *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Paris, Vrin, 2008, p.61-62

⁴³ *Ibid*, p.60

⁴⁴ *Ibid*. Ils font référence ici à l'article de W.B.Cannon, « « The James-Lange Theory of Emotions : a critical examination and an alternative theory », *American Journal of Psychology*, vol.39, 1927, p.106-124

⁴⁵ DESPRET V., *Ces émotions qui nous fabriquent*, Synthélabo, « les empêcheurs de penser en rond », 1999. « Certes, la manière provocatrice dont il nous propose sa théorie peut susciter l'interprétation la plus simple, la plus causaliste », p.258

Moment I : Du corps des émotions...

présent dans la théorie : « la théorie des émotions de James est avant tout une proposition d'expérience, qui, parce qu'elle fait exister un certain type de savoir sur l'émotion, fait exister cette émotion, fait exister un nouveau rapport à soi et au monde »⁴⁶. Ainsi, le caractère ressenti des émotions est également porteur d'une intentionnalité. Je développerai cette approche en partant du terrain d'investigation ; en effet, lors du deuxième et troisième moment de cette réflexion, je montrerai combien les danseurs comme les spectateurs confectionnent des émotions, mais aussi combien ces émotions nous bousculent, nous modèlent à leur tour, en créant de nouvelles manières de « sentir » le monde.

B.: Cannon

Il rejette en bloc la théorie jamesienne⁴⁷, Sylvia Krauth-Auther écrit à son propos :

« Walter Cannon⁴⁸ réfutait l'idée que l'émotion serait déterminée par une rétroaction viscérale pour plusieurs raisons : d'abord parce que le système nerveux autonome répond trop lentement et reste trop longtemps activé pour être à l'origine des émotions puis parce que l'activation du système viscéral est trop indifférenciée pour pouvoir constituer la source des émotions »⁴⁹.

Également physiologiste, il défendra la thèse inverse de la théorie proposée par William James et Carl Lange : les émotions sont cognitives à l'origine et non viscérales, ce sont bien les événements cognitifs qui précèdent les sensations physiologiques. Cette théorie sera également défendue par Philip Bard⁵⁰ : « Pour Walter Cannon et Philip Bard, la conscience et l'expression émotionnelle sont simultanées, déclenchées par une petite structure de la taille d'une noisette située à la base du cerveau, l'hypothalamus »⁵¹. Cette découverte est le résultat de séries d'expériences menées sur les animaux, notamment les chats, à qui ils enlèvent une partie du cortex cérébral dans une première expérience, sans

⁴⁶ *Ibid.*, p.259. On peut d'ailleurs ici faire un rapprochement avec une approche pragmatiste, qui tente de reconnaître à chacun la capacité, à travers l'expérience, d'approcher le vrai.

⁴⁷ CANNON W.B., « The James-Lange Theory of Emotions : A critical examination and an alternative theory », *American Journal of Psychology*, vol.39, 1927, p.106-124

⁴⁸ (1871-1945), physiologiste américain

⁴⁹ KRAUTH- GRUBER S., « William James et l'émotion incarnée : Renaissance d'une théorie », dans William James, *Les émotions, œuvres choisies I, op.cit.*, p. 10

⁵⁰ (1898-1977)

⁵¹ LOTSTRA F., « Le cerveau émotionnel », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°29, 2002/2, pp73-86, p.77.

que les manifestations émotionnelles ne soient réduites. Dans une seconde expérience, ils procèdent à l'ablation du système sympathique de l'animal, éliminant de la sorte les réponses viscérales que William James considère comme le siège des manifestations émotionnelles, mais encore une fois, l'animal continue de manifester des réactions émotionnelles. Ce n'est qu'après avoir touché le thalamus et plus précisément l'hypothalamus que l'animal ne manifeste plus de réactions émotionnelles. Ainsi, Cannon et son collaborateur Bard⁵² prouvent que ces zones sont fondamentales : « c'est de ces régions que partent les innervations parallèles qui déclencheront, d'une part, les réponses viscérales {...} et d'autre part, l'expérience émotionnelle subjective »⁵³. Cette position centrale remet en cause la position périphérique de James, selon laquelle il existerait des réactions corporelles spécifiques selon chaque type d'émotion.

Je me suis arrêtée aux deux principales théories réalisées d'un point de vue physiologiste, car les multiples réflexions envisagées par la suite découlent de l'une ou de l'autre de ces approches. Je vais éclairer désormais le chemin des émotions, interrogées par les philosophes.

II : L'approche philosophique

Qu'est-ce qu'une émotion ? Comment distinguer les émotions, des humeurs, des sentiments, des passions ? Quels sont les rapports entre émotion et cognition ? Un ensemble d'interrogations parcourt la réflexion philosophique sur les émotions. Les interprétations sont nombreuses, variées, elles se développent au cours du temps, des écoles et des approches. Par commodité, je propose ici un aperçu chronologique.

Platon⁵⁴. Le philosophe incontournable, dont les textes continuent d'être largement étudiés, dans lesquels ses conceptions du corps et de l'âme constituent des approches

⁵² BARD P., « On emotional expression after decortication with some remark on certain theoretical views », *Psychol Rev.*, 1934, 41, pp. 309-329

⁵³ LOTSTRA F., *op.cit.*, p.77

⁵⁴ (428-427 av.J.-C/ 347-346 av. J.-C.) Philosophe grec. Son œuvre est constituée par des textes uniquement sous forme de dialogue.

encore abondamment partagées. Concernant les émotions, ou plutôt les passions⁵⁵, on sait combien elles sont dangereuses selon Platon. Vinciane Despret revient précisément dans *Ces émotions qui nous fabriquent*, sur le *Théétète*⁵⁶, dans lequel Platon met en scène, à son habitude, un dialogue entre Socrate et Théétète. Il y intègre le sophiste Protagoras. Mais c'est bien Platon qui le fait parler, la présence de Protagoras n'étant pas réelle, mais imaginée. Platon fait donc dialoguer Socrate et Théétète, ce dernier évoquant les arguments de Protagoras. Théétète se lance en proposant une définition de la science liée à la sensation : « Cela étant, voici mon opinion : celui qui connaît quelque chose perçoit ce qu'il connaît, et, au moins selon ce qui pour le moment est évident à mes yeux, la connaissance n'est pas autre chose que la sensation »⁵⁷. Immédiatement, Socrate note que cette thèse ne provient pas du mathématicien Théétète mais reprend la pensée de Protagoras : « c'est la thèse même de Protagoras »⁵⁸. Socrate et Théétète vont opposer des arguments quant à la conception de la connaissance : l'une prenant en compte les affections, l'autre, choisissant de séparer les passions de la raison... Vinciane Despret souligne alors comment « connaître, explique Protagoras, c'est, d'une part, se laisser affecter (c'est ici que l'on retrouve le terme pathos, qui donne son origine à la « passion »), mais c'est en même temps affecter le monde à connaître »⁵⁹.

Socrate évoque la dangerosité de l'argument repris de Protagoras, il interprète sa formule comme étant relativiste : se laisser affecter afin de connaître ne permettra pas d'accéder à la vérité, puisqu'il existera autant de connaissances que d'individus affectés. Ainsi en évoquant Protagoras, il compare l'apparence et la perception : « Eh bien ! Est-ce qu'en quelque sorte il ne s'exprime pas de la façon que voici : telles « m'apparaissent » à moi les choses en chaque cas, telles elles « existent » pour moi ; telles elles « t'apparaissent à toi », telles pour toi elles « existent » »⁶⁰. S'appuyant sur ce texte, Vinciane Despret note : « savoir, selon Platon, c'est accéder à l'essence immuable des choses »⁶¹ ; aussi, chez Platon, la passion, le pathos, devient ce qu'il faut écarter pour atteindre la connaissance, la vérité. Il faut se méfier des émotions, des passions, car finalement elles nous éloignent du

⁵⁵ C'est le terme de passion et non celui d'émotion qui est utilisé. Passion dans le sens d'émotion intense, les passions sont considérées comme des troubles de l'âme, que l'effort de sagesse doit modérer et dominer.

⁵⁶ *Théétète*, dans *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « la Pléiade », 1961

⁵⁷ *Ibid*, p.97, 151e

⁵⁸ *Ibid*, 152a

⁵⁹ DESPRET V., *Ces émotions qui nous fabriquent*, *op.cit.*, p.143

⁶⁰ PLATON, *Théétète*, *op.cit.*, p.97

⁶¹ DESPRET V., *op.cit.*, p.146

réel, et donc de la vérité : « pour bien connaître, en somme, il faut apprendre à séparer l'âme du corps et du monde. Dans ce mouvement de séparation, Platon, procède en fait à la création de ce qui sera pour nous, Occidentaux, le fait d'avoir une âme »⁶².

Un autre philosophe grec, Aristote⁶³, s'est intéressé aux émotions, plus précisément, à ce qu'il désignait sous le terme de « passions » : la colère, la crainte, la honte, par exemple. En effet, dans sa *Rhétorique*, il consacre un livre entier à analyser les raisons entraînant les gens dans ces « états d'esprit » : « Les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et ont pour conséquences la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte, et toutes les autres émotions de ce genre, ainsi que leurs contraires »⁶⁴. Aristote distingue donc des types de passions, et pour chacun de ces types, il définit la passion à partir de trois composantes : « pour la colère par exemple, en quel *habitus* y est-on porté ; contre quelques personnes se met-on habituellement en colère et à quels sujets. Si en effet, nous ne possédions qu'une ou deux de ces notions, sans les posséder toutes trois, il nous serait impossible d'inspirer la colère ; et il est pareillement des autres passions »⁶⁵. Il est étonnant de constater combien malgré l'écart temporel entre le contexte des modes de vie sous Aristote et la société contemporaine, les manières de décrire qu'il choisit afin d'évoquer les émotions restent significatives et proches, par exemple, concernant les raisons nous poussant à la colère, il écrit :

« {...} nous nous mettons toujours en colère contre ceux qui se prennent à rire en notre présence, ou qui se moquent de nous ouvertement, ou bien qui nous attaquent avec des railleries piquantes ; {...} contre les personnes qui parlent mal de nous, ou qui nous méprisent dans les choses dont nous faisons notre occupation principale ; {...} contre ceux qui, après avoir reçu quelque plaisir, sont assez ingrats pour nous abandonner dans l'occasion, ou qui ne font pas autant pour nous que nous avons fait pour eux ; {...} contre tous ceux qui ont des desseins contraires aux nôtres ; {...} contre nos amis lorsqu'ils ne disent pas du bien de nous ou qu'ils n'ont pas soin de nous obliger, mais bien plus incomparablement lorsqu'ils font tous le contraire ou qu'ils ne s'aperçoivent pas de notre

⁶² *Ibid.*, p.153

⁶³ ARISTOTE (383 av.J.-C., 323 av J.-C.) il « accepte certaines idées platoniciennes, comme l'immortalité de l'âme et la nature divine des corps célestes, il remet toutefois en question certaines théories du maître : pour lui le plus haut degré de réalité n'est pas ce qui apparaît par le raisonnement, mais ce qui est perçu par les sens. Il affirme que la raison est vide avant que les sens n'entrent en action. Il pose les lois du raisonnement et fonde la logique comme instrument de précision du discours philosophique »
Site de la Bibliothèque Nationale de France : <http://classes.bnf.fr/dossism/b-aristo.htm>

⁶⁴ ARISTOTE, *Rhétorique*, livre II, traduit par Médéric DUFOUR, Paris, Edition « Les belles lettres », 1967, p.60, 1378a

⁶⁵ *Ibid.*

besoin ; {...} contre les personnes qui se réjouissent de nos disgrâces, et généralement contre tous ceux qui ne sont point touchés des malheurs qui nous arrivent ; {...} contre ceux qui ne se soucient pas de nous fâcher, et c'est pour cela que le message des personnes qui apportent de mauvaises nouvelles est toujours si mal reçu ; {...} contre ceux qui écoutent le mal qu'on dit de ceux qui offensent {...} nos pères et mères, nos enfants, nos femmes, nos domestiques et tous ceux qui dépendent de nous ; {...} contre ceux qui sont insensibles à nos bienfaits et qui ne nous en savent pas gré ; {...} contre ceux qu'on aperçoit se moquer dans le temps qu'on pense traiter sérieusement avec eux ; {...} contre les personnes qui se montrent obligeantes et font du bien à tous les autres, excepté à nous {...} »⁶⁶

Aristote, déjà, considère qu'il existe une rationalité des émotions, du moins, pour certaines d'entre elles. Cette idée sera reprise par Spinoza, Hume, mais aussi plus proche de nous, le philosophe Ronald de Sousa⁶⁷.

Les émotions envisagées d'un point de vue rationnel l'ont été aussi par Descartes⁶⁸. Je parlerai ici du traité *Des passions de l'âme*⁶⁹, qu'il écrit en 1649 à la demande de la princesse Elizabeth, son « affectionnée amie »⁷⁰ auprès de qui il échange fréquemment depuis leur rencontre en 1642. C'est d'ailleurs en écrivant ces lettres que Descartes découvre la fragilité de ces précédents écrits sur le sujet, comme la fragilité des écrits « des anciens », aussi le Traité est pour lui un moyen de repenser cette question, en termes nouveaux :

« Il n'y a rien en quoi paraisse mieux combien les sciences que nous avons des anciens sont défectueuses qu'en ce qu'ils ont écrit des passions. Car, bien que ce soit une matière dont la connaissance a toujours été fort recherchée, et qu'elle ne semble pas être des plus difficiles, à cause que chacun les sentant en soi-même n'a point besoin d'emprunter d'ailleurs aucune observation pour en découvrir la nature, toutefois ce que les anciens en ont enseigné est si peu de chose, et pour la plupart si peu croyable, que je ne puis avoir aucune espérance d'approcher de la vérité qu'en m'éloignant des chemins qu'ils ont suivis. C'est pourquoi je serai obligée d'écrire ici en même façon que si je traitais d'une matière que jamais personne avant moi n'eût touchée »⁷¹.

Au moment où Descartes s'intéresse au sujet, il existe de nombreux écrits, car les passions

⁶⁶ ARISTOTE, *Rhétorique*, op.cit., p.64, 1379a

⁶⁷ Né en 1940, il est professeur émérite à l'Université de Toronto (philosophie)

⁶⁸ (1596-1650), philosophe, mathématicien et physicien français

⁶⁹ DESCARTES R., *Les passions de l'âme*, Paris, Vrin, 1955

⁷⁰ BAYSSADE M. et J-M., *Introduction à Descartes, Correspondance de Descartes avec Élisabeth et autres lettres*, Paris, GF, 1989

⁷¹ DESCARTES R., *les passions de l'âme*, op.cit. art.I

ont constitué au XVII^e siècle, le sujet « à la mode », « les moralistes s'en soucient, les théologiens s'en préoccupent, les penseurs mondains en débattent dans les salons, les médecins s'y intéressent »⁷². Descartes définit les passions comme « des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle, et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits »⁷³.

Afin de se détacher des pensées précédentes et de l'héritage philosophique existant, Descartes cherche à construire une science des passions : « mon dessein n'a pas été d'expliquer les passions en orateur, ni même en philosophe moral, mais seulement en physicien »⁷⁴. Pourtant, il lui est très difficile de se positionner de la sorte, car plus on avance dans la lecture du texte, plus il apparaît clairement que deux discours se croisent : le premier, novateur, remettant en cause la doctrine de l'époque sur le sujet des passions, le second, beaucoup moins éloigné de la *doxa*, beaucoup moins nettement dualiste. C'est du moins la thèse défendue dans l'ouvrage *Les passions rêvées par la raison* de Carole Talon-Hugon : « Nombreux sont les commentateurs qui ont noté l'étrangeté de ce texte, qui s'ouvre sur des propositions de physique, et s'achève sur des considérations morales. La raison de cette étrangeté c'est que deux discours coexistent, le second rattrapant en quelque sorte le premier, et finissant par le doubler »⁷⁵. Le premier discours est le plus original, il modifie en effet la conception du corps et de l'âme en inversant le rôle de chacun, l'objet de la passion ne modifie pas l'âme, mais le corps, car la passion agit sur le corps :

« Puis aussi je considère que nous ne remarquons point qu'il y ait aucun sujet qui agisse plus immédiatement contre notre âme que le corps auquel elle est jointe, et que par conséquent nous devons penser que ce qui est en elle une passion est communément en lui une action ; en sorte qu'il n'y a point de meilleur chemin pour venir à la connaissance de nos passions que d'examiner la différence qui est entre l'âme et le corps, afin de connaître auquel des deux on doit attribuer chacune des fonctions qui sont en nous »⁷⁶.

De la sorte, Descartes pause une conception inverse à la conception traditionnelle. Il

⁷² TALON-HUGON C., *Les passions rêvées par la raison, essai sur la théorie des passions de Descartes et de quelques-uns de ses contemporains*, Paris, Vrin, coll. Philologie et Mercure, 2002, p.7

⁷³ DESCARTES R., *op.cit.*, art.27

⁷⁴ DESCARTES R., *Traité des passions*, art.11, p.326

⁷⁵ TALON- HUGON C., *op.cit.*, p.251

⁷⁶ DESCARTES R., *op.cit.*, art.II

Moment I : Du corps des émotions...

s'intéresse alors à l'action du corps sur l'âme, la passion devient un mécanisme physiologique à répercussion psychique : il évoque alors les modifications viscérales et les mouvements externes qui accompagnent les passions.

Le deuxième discours apparaît plus tard dans le texte, à partir de l'article 51 où Descartes propose une autre approche des passions, beaucoup plus traditionnelle en soulignant combien l'âme peut agir sur le corps, il existe alors finalement un pouvoir de l'âme sur les passions note Carole Talon-Hugon : « un jugement de l'âme déclenche un ballet des esprits, qui, à son tour, produit une passion dans l'âme »⁷⁷.

Descartes poursuit jusqu'à la fin ce second discours qui vient détruire petit à petit l'édifice qu'il a mis en œuvre dans la première partie de sa réflexion, note Carole Talon Hugon : « il apparaît donc incontestable que Descartes a voulu, espéré, et même cru un moment, que les passions sont des phénomènes physiologiques à effet psychique »⁷⁸. Néanmoins, « tout se passe comme si cette intention était peu à peu rendue intenable du fait même de l'avancement de l'enquête {...} Il y a donc une irréductible tension entre un discours mis en avant, et le détail de l'analyse qui conduit à le nuancer, à l'amender et surtout à contredire ses prétentions hégémoniques »⁷⁹.

Malgré leur divergence, on peut noter combien Descartes partage avec Spinoza⁸⁰ cette volonté de construire une science des passions. Les deux philosophes pensent les passions comme ne dépendant ni de l'âme seule, ni du corps seul, mais du corps et de l'âme ensemble. Aussi, je vais m'attacher désormais à présenter brièvement la conception proposée par Spinoza.

« Descartes est le seul auteur que Spinoza mentionne expressément au moment où il présente sa théorie des affects et qu'il prend la peine de réfuter longuement dans la préface de la partie V »⁸¹ souligne Chantal Jacquet dans un texte consacré aux deux philosophes. En effet, si Spinoza reconnaît l'importance et l'acuité du regard posé par Descartes sur les passions, il constate toutefois combien ce dernier n'a finalement pas su résoudre le

⁷⁷ TALON-HUGON C., *op.cit.*, p.256

⁷⁸ *Ibid.*, p.260

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ (1632-1677), philosophe néerlandais

⁸¹ JACQUET C., « La rupture de Spinoza avec Descartes au sujet des affects dans l'Éthique III », dans *L'unité du corps et l'esprit, Affects, actions et passions chez Spinoza*, PUF, 2004, p.25

problème, s'engageant dans une impasse :

« Quand à la nature des affects et à leurs forces, et ce que peut l'esprit en revanche pour les maîtriser, nul, que je sache, ne l'a déterminé. Je sais, bien entendu, que le très célèbre Descartes, encore qu'il ait cru lui aussi que l'esprit avait sur ses actions une absolue puissance, s'est pourtant appliqué à expliquer les affects humains par leurs premières causes, et à montrer en même temps par quelle voie l'esprit peut avoir sur les affects un empire absolu ; mais à mon avis du moins, il n'a rien démontré d'autre que la pénétration de son grand esprit, comme je le démontrerai en son lieu »⁸².

Spinoza innove en choisissant un vocabulaire nouveau, il substitue le mot *affectus* à celui d'*emotio* ou de *passio*, afin de désigner les mouvements affectifs de l'homme. Cependant, il est clair que les termes d'émotion et d'affect sont synonymes et se recouvrent, car Spinoza assimile à plusieurs reprises les affects aux émotions, notamment par exemple dans la proposition II de l'*Ethique* V, où il note « une émotion de l'âme, autrement dit un affect ». L'affect comprend une affection du corps, et en même temps une idée de cette affection : « par affects, j'entends les affections du corps par lesquelles la puissance d'agir de ce corps même est augmentée ou diminuée, favorisée ou empêchée... »⁸³. Ainsi, souligne Deleuze, chez Spinoza : « le passage à une perfection plus grande ou l'augmentation de la puissance d'agir s'appelle affect, ou sentiment de *joie* ; le passage à une perfection moindre ou la diminution de la puissance d'agir, *tristesse*. C'est ainsi que la puissance d'agir varie sous des causes extérieures, pour un même pouvoir d'être affecté »⁸⁴.

Spinoza diverge radicalement de Descartes dès qu'il s'agit de comprendre les causes premières des passions, indique Deleuze :

« Spinoza en effet distingue deux types d'affects en fonction de leur cause productrice : les actions et les passions. {...} Les actions sont les affects dont nous sommes cause adéquate, totale, c'est-à-dire ceux qui s'expliquent par notre seule nature, et les passions sont les affects dont nous sommes cause inadéquate, partielle, c'est-à-dire ceux qui ne s'expliquent pas seulement par notre nature, mais impliquent également des causes extérieures »⁸⁵.

⁸² SPINOZA B., *Ethique III*, préface G.II, p.137-138

⁸³ SPINOZA B., *Éthique III*, déf.3

⁸⁴ DELEUZE G., *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, p. 70-71

⁸⁵ *Ibid.*, p.36

Contrairement à Descartes, Spinoza ne pense pas que le corps ou l'esprit puisse interagir l'un sur l'autre, car ils agissent selon lui ensemble, en effet « ni le corps ne peut déterminer l'esprit à penser, ni l'esprit déterminer le corps au mouvement, ni au repos, ni à quelque chose d'autre (si ça existe) »⁸⁶. Par conséquent, on ne peut pas expliquer la passion seulement par une action du corps, car les causes qui affectent l'homme peuvent être extérieures à lui. Cette divergence au sujet des causes de la passion entraîne une seconde divergence entre les deux philosophes. Chez Descartes, l'âme peut agir sur les passions, comme le note Jacquet : « inné ou acquis, il existe donc chez Descartes un pouvoir absolu de l'âme, non seulement sur ses actions, mais sur ses passions »⁸⁷ ; chez Spinoza au contraire, « si l'âme est dotée d'un pouvoir absolu sur ses actions et ses volontés, elle n'en a pas immédiatement sur ses passions »⁸⁸. L'affect exprime la corrélation entre les aptitudes physiques et mentales, la puissance de l'esprit comme du corps sont envisagées de concert, car la puissance de penser va de pair avec la puissance d'agir, en effet l'affect peut être pensé « comme une réalité constituée soit par des états corporels et intellectuels conjoints soit par des états corporels ou mentaux disjoints, étant entendu qu'ils ont toujours un corrélat, et qu'à tout affect de corps correspond une idée, et qu'à tout affect de l'esprit, une détermination du corps »⁸⁹.

Hume⁹⁰, de son côté, consacre deux textes majeurs aux émotions : *Dissertation sur les passions* et le livre II du *Traité de la nature humaine*⁹¹. La *dissertation sur les passions* a été écrite chronologiquement après le *Traité*. Hume y reprend des points décisifs, mais n'hésite pas à modifier certains thèmes du livre II du *Traité*, en effet, Jean-Pierre Cléro souligne : « on sait que Hume n'était pas satisfait du *Traité*, dont l'unique édition, du vivant de l'auteur, fut un échec, et qu'il en a monnayé la philosophie en la réécrivant sous la forme d'œuvres plus brèves, voire de simples essais »⁹². Jean-Pierre Cléro note également une influence perceptible de Descartes dans ces textes, notamment sur quatre

⁸⁶ SPINOZA B., *Éthique V*, préface, G.II, p.279, (cité dans Jacquet C., *op.cit.*, p.36)

⁸⁷ JACQUET C., *op.cit.*, p.38

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ JACQUET C., « Spinoza, Puissance de l'esprit, puissance du corps, puissance des affects », Trois expressions de la puissance d'agir, cf. www.paris-philo.com

⁹⁰ (1711-1776), philosophe, économiste, historien écossais

⁹¹ HUME D., *Les passions*, Paris, Flammarion, 1991. Cet ouvrage réunit les deux textes *Dissertation sur les Passions*, et *Traité de la nature humaine Livre II*

⁹² CLERO J-P., introduction de l'ouvrage : David Hume, *Les passions*, *ibid.*, p.20

points⁹³. Cependant, Hume se détache vite de Descartes car le dualisme cartésien ne convient pas au philosophe. D'autres influences sont repérées par Jean-Pierre Cléro : notamment celle de Mandeville, de Montesquieu, de Pascal et celle de Spinoza, sur laquelle je vais m'arrêter. En effet, Hume emprunte à Spinoza : « l'idée que la conscience d'une passion n'implique pas sa connaissance quoiqu'on puisse en avoir l'illusion, ensuite le souci, dans le cadre d'une philosophie qui n'entend pas distinguer l'âme et le corps, d'établir des relations entre divers ordres et connexions de perception »⁹⁴. Autre influence visible dans les textes sur les passions : Newton, qui inspire nombreuses de ses pensées, notamment le *Traité d'optique*⁹⁵, ou encore la loi d'attraction : Hume montre combien les passions sont « en général le résultat de l'interférence ou de l'interaction d'une association des idées et d'une association d'impressions »⁹⁶.

Je m'appuie ici sur un extrait issu de l'« Enquête sur les principes de la morale »⁹⁷ écrit par David Hume, dans lequel il développe l'intuition suivante : « la moralité est déterminée par le sentiment. Elle définit la vertu comme étant toute action ou toute qualité qui donne au spectateur un sentiment plaisant d'approbation ; et le contraire pour le vice »⁹⁸. Selon Hume, les valeurs sont analysables, plus encore, elles le sont en terme de réponses affectives, les passions sont comprises comme la base modulante à partir de laquelle sont formés nos jugements et sont produits nos actes. Chez Hume, « les passions comprennent en leur sein toutes les réalités affectives, instincts, penchants, émotions et sentiments {...} elles constituent finalement ce à partir de quoi sont formés nos jugements et sont produits nos actes »⁹⁹. Son intention est bien de constituer un système philosophique complet, à partir de l'affectivité, dans lequel la raison a sa place :

« Il est manifeste que, lorsque nous prévoyons de souffrir d'un objet quelconque ou d'en

⁹³ *Ibid.*, p. 14 : « sur la volonté de mener, au moins en un premier temps, l'étude des passions indépendamment de toutes considérations rhétoriques, morales ou religieuses ; sur la référence aux esprits animaux, qui vient ponctuer un peu allusivement les analyses des diverses passions ; sur la théorie de la mise en disposition de l'esprit par nos passions ; enfin sur la volonté d'analyser scrupuleusement les phénomènes passionnels en leurs éléments simples pour les recomposer graduellement dans leur complexité »

⁹⁴ *Ibid.*, p.16

⁹⁵ HUME s'en inspire dans la 2ème section de la II Partie sur l'amour et la haine du livre II du traité, souligne CLERO J.-P., *op.cit.*, p.28

⁹⁶ *Ibid.*, p.32

⁹⁷ HUME D., « Enquête sur les principes de la morale », Appendice I., Sur le sentiment moral, *Essais et traités sur plusieurs sujets*, Paris, Vrin, 2002, pp.144-147

⁹⁸ *Ibid.*, p.146

⁹⁹ SALTEL P., *Le vocabulaire de Hume*, Paris, Ellipses, 2009, p.81

tirer du plaisir, nous ressentons en conséquence une aversion ou une propension à éviter ou à étreindre ce qui produira la gêne ou la satisfaction. Il n'est pas moins manifeste que cette émotion ne s'en tient pas là, mais que, portant nos regards de tous côtés, elle embrasse tout ce qui se trouve en connexion avec l'objet d'origine selon la relation de cause à effet. Ici, donc, le raisonnement intervient pour découvrir cette relation ; et nos actions varient alors conformément à la variation de notre raisonnement. Or il est évident dans ce cas que l'impulsion ne naît pas de la raison, qui se contente de la diriger. C'est de la perspective de la souffrance et du plaisir que naissent l'aversion ou la propension à l'égard d'un objet ; et ces émotions s'étendent d'elles-mêmes aux causes et aux effets que la raison et l'expérience nous indiquent. {...} La raison est et ne doit qu'être l'esclave des passions ; elle ne peut jamais prétendre remplir un autre office que celui de les servir et de leur obéir »¹⁰⁰.

C'est pourquoi, selon Hume, opposer raison et passion n'a pas de sens, il s'agit d'une confusion, d'une erreur, car la raison est une passion calme :

« Or il est sûr qu'il existe certains désirs et tendances calmes qui, tout en étant des passions bien réelles, produisent peu d'émotions dans l'esprit et sont mieux connus par leurs effets que par la sensation ou le sentiment immédiats. {...} Quand certaines de ces passions sont calmes et ne causent pas de désordre dans l'âme, on s'empresse de les prendre pour des déterminations de la raison et de supposer qu'elles proviennent de la même faculté que celle qui juge de la vérité et de l'erreur. On a supposé que leur nature et leurs principes étaient les mêmes parce que la différence entre leurs sensations n'était pas évidente »¹⁰¹.

Ainsi, Hume donne l'exemple de la beauté, en choisissant la beauté d'un cercle. Si nous estimons de manière esthétique un objet, en le trouvant admirable, beau, c'est seulement parce que nous l'apprécions. Les émotions jouent un rôle dans nos motivations, dans notre manière d'appréhender le monde¹⁰².

Les passions sont liées à une réaction de plaisir ou à la douleur, ces dernières étant des impressions : « Il est facile d'observer que les passions, directes et indirectes, se fondent sur la douleur et le plaisir, et que pour produire une affection d'un genre quelconque, il suffit de présenter quelque bien ou quelque mal »¹⁰³. Il distingue les passions directes des passions indirectes, à partir de ce rapport au plaisir et à la douleur : « certaines passions nous orientent primitivement vers la jouissance et au plus loin du déplaisir, selon que ces sensations paraissent possibles, certaines ou incertaines (désir, aversion, joie, tristesse,

¹⁰⁰ HUME D., *Les passions*, op.cit., p.270-271

¹⁰¹ HUME D., *ibid.*, p.273-274

¹⁰² CANTO- SPERBER M., « Les émotions, la rationalité, la normativité », *Les limites de la rationalité*, Tome 2, La Découverte, 2003, p. 440-451 : « chez Hume, l'émotion est définie comme une forme de sentiment (*feeling*), affecté d'une certaine contingence par rapport à la cognition et la disposition à agir ».

¹⁰³ HUME D., *les passions*, op.cit., livre II, section 9, p.296

espoir et crainte) ; d'autres sont plus complexes, ayant une cause qui les suscite (composée d'une *qualité* résidant en un *sujet*) et un *objet* »¹⁰⁴. Ces passions indirectes sont l'amour, la haine, l'orgueil, l'humilité.

Il distingue également les passions calmes et violentes, les premières déterminant des jugements, des lignes de conduites, comme la beauté, le sens moral par exemple, les secondes déterminent les comportements. Les grandes passions sont violentes. Cette distinction est extrêmement importante, souligne Frédéric Brahami¹⁰⁵ dans l'analyse qu'il propose des passions chez Hume, « elle détermine rien moins que le statut de la construction du caractère moral, et par suite de la civilisation », ¹⁰⁶ car « la construction du caractère moral passe en effet par la mise en œuvre d'une culture dans laquelle les passions calmes l'emportent sur les passions violentes »¹⁰⁷. Chez Hume, les passions constituent « le tout de la nature humaine, y compris de l'entendement qu'elles motivent de part en part, tant dans sa recherche des causes et des effets que dans le plaisir même que l'esprit trouve à la recherche de la vérité »¹⁰⁸.

L'opposition entre émotion et raison se retrouve chez de nombreux philosophes, avec plus ou moins d'intensité. Dans un passage de son *Anthropologie*, Kant désigne les émotions comme des maladies de l'âme. Selon lui, l'âme doit rester sous l'autorité de la raison, il perçoit les émotions comme des sortes de fauteurs de troubles qui viendraient ébranler la raison, donc nuire à l'âme. Ce qui relève de l'affectif, de la sensibilité, c'est-à-dire ce qui relève des émotions et des passions, se définissent par leur emportement, lui-même venant empêcher le déroulement normal de la réflexion, donc de la raison : « le sentiment d'un plaisir ou d'une peine actuelle, qui ne permet pas dans le sujet la *réflexion* (la représentation rationnelle si l'on doit s'y abandonner ou y résister), est l'*émotion*. C'est toujours une *maladie de l'âme* que d'être sujet aux émotions et aux passions, parce que dans les deux cas la raison est sans empire »¹⁰⁹. Kant distingue toutefois la passion des émotions, ces dernières sont moins dangereuses finalement, car elles constituent un égarement passager, qui ne dure pas, contrairement à la passion qui s'installe dans le temps et vient pervertir la raison. Les émotions sont semblables à une ivresse, les passions

¹⁰⁴ SALTEL P., *op.cit*, p.83

¹⁰⁵ BRAHAMI F., *Introduction au traité de la nature humaine de David Hume*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2003

¹⁰⁶ BRAHAMI F., *ibid*, p.202

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.202

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.206

¹⁰⁹ KANT, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, § LXXII

à une maladie.

Plus proche de nous, Sartre¹¹⁰, dans *Esquisse d'une théorie des émotions*¹¹¹ souligne combien l'émotion est une conduite, adoptée par le sujet dans certaines circonstances, et possédant un sens, car l'émotion « vise à transformer le monde non pas en agissant effectivement sur lui par l'entremise de moyens adéquats, mais magiquement »¹¹². Conduite magique, car l'émotion présente « l'homme {...} brusquement replongé dans la magie originelle »¹¹³. Cette idée d'envoutement, de magie est bien présente tout le long du texte, « il ne faut pas voir dans l'émotion un désordre passager de l'organisme et de l'esprit qui viendrait troubler du dehors la vie psychique. C'est au contraire le retour de la conscience à l'attitude magique, une des grandes attitudes qui lui sont essentielles, avec apparition du monde corrélatif, le monde magique »¹¹⁴. La magie est ainsi proposée comme l'essence de notre expérience dans laquelle « c'est le monde qui se révèle brusquement comme magique autour de nous »¹¹⁵ ; les événements qui s'y déroulent peuvent être illogiques, surprenants, étranges, comme ils le sont lors des rêves par exemple. Ainsi, « il y a émotion quand le monde des objets s'évanouit brusquement et que le monde magique apparaît à sa place »¹¹⁶.

En outre, l'émotion entraîne un bouleversement du corps chez Sartre : « l'émotion est le comportement d'un corps qui est dans un certain état »¹¹⁷. Sans ce « chamboulement » corporel, l'émotion n'est que « comédie » :

« pour que nous saisissons vraiment l'horrible, il ne faut pas seulement le mimer, il faut que nous soyons envoûtés, débordés, par notre propre émotion, il faut que le cadre formel de la conduite soit rempli par quelque chose d'opaque et de lourd qui lui serve de matière. Nous comprenons ici le rôle des phénomènes purement physiologiques : ils représentent le sérieux de l'émotion, ce sont des phénomènes de croyances »¹¹⁸.

Sans cette intervention corporelle, les gestes sont contrôlés, on se retrouve alors face à des émotions fausses, les émotions deviennent conduites mimées :

¹¹⁰ (1905-1980), philosophe, romancier et dramaturge Français.

¹¹¹ SARTRE J-P., *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1965 (1938)

¹¹² CABESTAN P., TOME A., *Sartre*, Paris, ellipses, 2002, p. 37

¹¹³ SARTRE, *op.cit.*, p.57

¹¹⁴ *Ibid*, p.60

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 57

¹¹⁶ *Ibid.*, p.60

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 51

¹¹⁸ *Ibid.*, p.96

« Il y a des émotions fausses qui ne sont que des conduites. Si l'on me fait un cadeau qui ne m'intéresse qu'à demi, il se peut que j'extériorise une joie intense, que je batte des mains, que je saute et que je danse. Il s'agira cependant d'une comédie. Je m'y laisserai un peu prendre et il serait inexact de dire que je ne suis pas joyeux. Cependant ma joie n'est pas vraie, je la quitterai, je la rejetterai de moi dès que mon visiteur sera parti »¹¹⁹.

Sartre considère les émotions comme exprimant notre moi le plus actif : « l'émotion est une certaine manière d'appréhender le monde »¹²⁰, en ce sens, il s'oppose à l'idée d'une passivité des émotions. Il souligne combien les émotions sont choisies, et non passives : « autre chose : c'est qu'en effet, même si, objectivement perçue, l'émotion se présentait comme un désordre physiologique, en tant que fait de conscience elle n'est point désordre ni chaos tout pur, elle a un sens, elle signifie quelque chose »¹²¹, plus loin dans le texte, il précise : « elle a un sens, elle *signifie quelque chose pour ma vie psychique* »¹²².

Enfin, Ronald de Sousa, professeur émérite à l'université de Toronto, revient également sur l'idée commune selon laquelle raison et émotion sont antagonistes¹²³. Chez lui, les émotions sont une sorte de perception, elles peuvent jouer un rôle crucial dans des croyances raisonnables, des désirs et des prises de décision en brisant des impasses de la raison pure. Ainsi, les émotions sont conçues, non plus comme des jugements de valeur, mais comme des perceptions de celles-ci. Il considère les émotions comme pouvant être composantes de la vie et de l'expérience, en faisant l'hypothèse qu'elles pourraient participer à l'évaluation rationnelle. L'une des idées essentielles qu'il développe, le « *paradigm scenarios* », repose sur la thèse que nos émotions sont apprises comme un langage, et qu'elles possèdent une structure dramatique essentielle.

L'émotion peut être conçue comme le niveau d'explication où le mécanique et le rationnel peuvent être intégrés car les caractéristiques émotionnelles relèvent à la fois du corporel et du rationnel. Ces deux niveaux se contaminent constamment l'un avec l'autre, il écrit : « *Emotion, because of its ambiguous position, is often the vehicle of this contamination, introducing an element of physiological determinism into rational deliberation, or seeming to interfere with the unfolding of purely physiological mechanisms with*

¹¹⁹ *Ibid*, p. 94

¹²⁰ *Ibid* p.71

¹²¹ *Ibid*, p.35

¹²² *Ibid*, p.116

¹²³ DE SOUSA R., *The rationality of emotion*, Cambridge, the MIT press, 2001 (1990).

*something like rational causation. To put it more positively, emotion is often the level of explanation at which the mechanical and the rational can be integrated »*¹²⁴.

En traitant de cette relation entre les émotions et la cognition, je m'approche d'un domaine encore différent et nouveau pour moi, celui de la neuroscience. En effet, la question des émotions est de plus en plus traitée par les neuro-biologistes, comme je le développe ci-après.

III : Émotions et neurosciences

La neurobiologie a longtemps négligé la question des émotions, mais « encouragés par la découverte des fondements neuronaux de certaines fonctions cognitives, les neurobiologistes ont abordé de façon plus audacieuse le domaine des émotions »¹²⁵ souligne Françoise Lotstra. Je reviens ici sur cette trajectoire.

Antonio Damasio¹²⁶ s'appuie dans *L'erreur de Descartes* sur un cas décrit en 1850 dans *l'American Journal of the Medical Sciences*. L'article revient sur Phineas Gage, vingt-cinq ans, chef d'une équipe construisant des voies ferrées, qui, distrait lors d'une opération très dangereuse (il fait sauter une mine pour creuser le rocher) se retrouve la tête transpercée par une barre de fer :

« La barre de fer a pénétré dans la joue gauche de Gage, lui a percé la base du crâne, traversé l'avant du cerveau, pour ressortir à toute vitesse par le dessus de la tête. Elle est retombée à une trentaine de mètres de là couverte de sang et de tissu cérébral. Phineas Gage a été projeté au sol. Il gît, tout étourdi dans la lumière éblouissante de l'après-midi, silencieux, mais conscient »¹²⁷.

En moins de deux mois, il est rétabli, mais sa personnalité n'est plus la même ; l'homme

¹²⁴ *Ibid.*, p.16 : « L'émotion, à cause de sa position ambiguë, est souvent le véhicule de cette contamination, présentant un élément de déterminisme physiologique dans la délibération raisonnable, ou introduit la causalité rationnelle dans le mécanisme physiologique. Pour l'exprimer plus clairement, l'émotion est souvent le niveau d'explication où le mécanique et le raisonnable peuvent être intégrés »

¹²⁵ LOTSTRA F., « Le cerveau émotionnel ou la neuroanatomie des émotions », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°29, 2002/2, p. 74

¹²⁶ DAMASIO A., né en 1944, est professeur de neuroscience, neurologie et psychologie à l'université de Californie, il est le directeur de l'Institut pour l'étude neurologique de l'émotion et de la créativité dans la même université depuis 2005.

¹²⁷ DAMASIO A., *L'erreur de Descartes, la raison des sentiments*, Paris, Odile Jacob, 2005, p.21

équilibré d'avant l'accident cède sa place à un individu d'humeur changeante, irrévérencieux, très grossier. La lésion cérébrale dont il a été victime entraîne une modification profonde de sa personnalité. Ce cas aurait pu être, selon Damasio, le point de départ à une histoire de la neuroanatomie des émotions. Les neurosciences investissent désormais de plus en plus le terrain des émotions.

Antonio Damasio¹²⁸, défend l'idée que la perception et l'expression des émotions font partie intégrante du processus de rationalité : « les émotions ne sont pas du tout des éléments perturbateurs pénétrant de façon inopportune dans la tour d'ivoire de la raison : autrement dit, il est probable que la capacité d'exprimer et ressentir des émotions fasse partie des rouages de la raison pour le pire et pour le meilleur »¹²⁹, car si les émotions peuvent nous faire prendre de mauvaises décisions ou perturber le processus de raisonnement, il souligne aussi combien elles semblent jouer un rôle dans la faculté de raisonner. En effet, un de ses patients, atteint d'une lésion cérébrale, mais ayant gardé intacts les facteurs considérés comme nécessaires à la mise en œuvre de la raison, se trouve par ailleurs dans l'incapacité d'exprimer ou de ressentir la moindre émotion, et n'est plus en mesure de se comporter de manière rationnelle : « l'impossibilité de raisonner juste et celle de réagir émotionnellement se signalaient avec évidence comme la conséquence d'une lésion cérébrale. Deux décennies de travaux expérimentaux et d'observations cliniques sur un grand nombre de patients atteints de troubles neurologiques m'ont permis de retrouver de nombreuses fois cette corrélation, et de transformer une simple présomption en hypothèse pouvant être mise à l'épreuve »¹³⁰. Antonio Damasio se range du côté de Spinoza, « Spinoza a changé la perspective qu'il a héritée de Descartes en disant, dans la première partie de *l'Ethique*, que la pensée et l'étendue, bien que distinctes, n'en sont pas moins des attributs de la même substance {...} la référence à une substance unique sert à affirmer que l'esprit est inséparable du corps, et que tous deux, en quelque sorte, sont faits de la même étoffe »¹³¹.

Damasio considère les émotions et les sentiments comme deux phénomènes dans la continuité du motif homéostatique qui traverse l'évolution naturelle des organismes

¹²⁸ DAMASIO A., *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, op.cit.

¹²⁹ DAMASIO A., *L'erreur de Descartes*, op.cit., p.8

¹³⁰ *Ibid.*, p.8

¹³¹ DAMASIO, *Spinoza avait raison*, op.cit., p.218

Moment I : Du corps des émotions...

vivants. Ainsi, les émotions visent à la conservation de l'individu en le renseignant sur l'état actuel de son corps, et l'état de bien-être que ce dernier s'efforce spontanément d'atteindre.

Le professeur Joseph LeDoux, considéré comme l'un des pionniers de la neurologie des émotions, dirige le *center of neural science à New York*, et travaille principalement sur la peur et l'anxiété¹³² : « Pour LeDoux, les troubles anxieux seraient liés à l'activation pathologique du circuit court, modelé par l'inné et l'acquis, par la génétique et les échanges avec le monde »¹³³. Il considère les émotions comme une fonction biologique de notre système nerveux. Aussi afin de les saisir, il est nécessaire en premier lieu de reléguer au second plan les manifestations de surface (comportementales, physiologiques et conscientes). Sans nier la dimension psychologique des émotions, il considère qu'elle ne peut être véritablement appréciée qu'à la lumière de ces connaissances biologiques : « Je considère les émotions comme des fonctions biologiques de notre système nerveux. Je crois qu'élucider la manière dont les émotions se présentent dans le cerveau peut nous aider à les comprendre ».¹³⁴

Pierre Karli, docteur en médecine, professeur émérite à la faculté de médecine de Strasbourg, spécialiste de neurobiologie des comportements sociaux affectifs¹³⁵, considère que les affects et les émotions sont essentiels à la réalité humaine comme élément constitutif signifiant. Les émotions jouent le rôle de médiation entre l'individu, le contexte, l'histoire individuelle. Il envisage l'être humain comme individu biologique, acteur social et sujet, aussi il distingue trois types d'identités interdépendantes dont le cerveau assure la médiation : une identité biologique, une identité psycho-sociale et une identité personnelle, plus profonde. L'unification et la cohérence sont assurées en particulier par les processus affectifs. Ces processus se construisent dès la naissance, en effet, les premières communications d'un enfant avec sa mère sont affectives. Ces interactions se poursuivent tout en s'affinant, Pierre Karli évoque alors l'apprentissage

¹³² Outre ses nombreuses publications scientifiques, le bilan de ses recherches est traduit en français dans *Neurobiologie de la personnalité*, Paris, Odile Jacob, 2003 ainsi que *Le cerveau des émotions*, Odile Jacob, 2005

¹³³ LOTSTRA F., *op.cit.*, p.80

¹³⁴ LEDOUX J., *Le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2005, p.14

¹³⁵ Principaux ouvrages : *neurobiologie des comportements d'agression* (1982), *l'Homme agressif* (1987) *le cerveau et la liberté* (1995), Odile Jacob, Paris

émotionnel : l'enfant acquiert rapidement une compréhension des sentiments d'autrui, et cette capacité de comprendre les sentiments d'autrui va jouer un rôle prépondérant dans nombreuses de ses conduites sociales. Ainsi, les affects et les émotions contribuent largement selon lui à la construction commune de la signification d'un ensemble d'expérience vécue, ainsi qu'à la constitution de bien des attentes partagées.

Au fur et à mesure que le soi se construit, évolue, il donne lieu à des retours sur le passé, comme à des projections dans l'avenir, qui s'accompagnent de sentiments. Il souligne alors combien le cortex pré-frontal apporte une contribution essentielle entre les opérations cognitives et les processus d'ordre affectif ; en effet, cette région du cerveau joue un rôle important dans la planification, le contrôle et l'adaptation des actes intentionnels. En étudiant le cortex pré-frontal, les chercheurs sont capables de rendre compte du rôle joué par le cerveau, car les lésions provoquent une perte de la spontanéité, de la projection dans l'avenir, perte de l'autonomie du sujet à l'égard de son lieu de vie, altération profonde de la personnalité et du comportement social, tendance à l'isolement, difficulté de comprendre les émotions des autres, indifférence affective. Ces lésions perturbent profondément la reconnaissance des signes sociaux et donc l'adaptation à des comportements lors de contextes divers.

Pour conclure, les émotions ne sont pas des épis-phénomènes, ni des processus induits en parallèle dans les fonctions proprement cognitives selon lui.

Les structures du lobe temporel interviennent dans les processus qui confèrent une signification et une valence affective aux situations, aux événements, aux expériences vécues. Les processus d'ordre affectif assurent une fonction de médiation entre la perception et l'action, qui donne une grande flexibilité au fonctionnement cérébral. Dans notre rapport au monde et à nous-même, la dimension affective joue un rôle essentiel, car elle anime la pensée, elle aide à faire des priorités, des choix ; une vision dynamique dans le temps est ainsi envisagée.

Enfin, Jean Didier Vincent¹³⁶ considère le cerveau comme une machine à traiter le corps, à traiter les affects ; les émotions nous constituent, aussi la pensée relève de l'affect, de l'émotion. Nous ne pouvons être qu'à travers les autres, et c'est bien dans le partage des

¹³⁶ VINCENT J-D., *La biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986. Professeur de physiologie à la Faculté de médecine de l'université de Paris XI et directeur de l'Institut de neurobiologie Alfred Fessard du CNRS de 1991 à 2004. Il est également membre de l'académie des sciences et membre de l'académie de médecine.

Moment I : Du corps des émotions...

affects que se construit le moi, ce que nous sommes. Ainsi, la pensée n'est qu'une mise en acte relevant de l'action, qui elle-même résulte de l'émotion, de ce qui fait que le corps éprouve. Or, le cerveau exprime ce que le corps éprouve. Nos actions ne peuvent se dérouler que si elles émanent d'un fond affectif, qui est l'expression de la chair¹³⁷. Nous sommes donc à la fois l'individuation poussée à l'extrême d'un côté, et nous ne pouvons être qu'à travers les autres, car c'est à travers le partage de l'affect que le moi se constitue de l'autre.

Sa thèse principale défend l'idée que le cerveau est affecté par le corps, l'espace corporel est toujours dépendant de l'espace extra corporel, notamment l'autre, les autres. Cet espace transforme notre corps, quand ce dernier donne du sens à cet espace extra corporel : il y a bien une dialectique du corps et de l'espace extra corporel, et c'est dans l'entre-deux que se situent les émotions. Il définit les émotions comme ce qui gère la surface de séparation entre le monde et le corps, elles désignent l'interface entre le sujet, le monde d'un côté, et la peau, les muscles, les gestes de l'autre. Ainsi, ce qui est dit dans une émotion c'est ce qui va être visible de l'autre : grâce aux mécanismes mis en jeu dans le cerveau en réponse à un événement extérieur, l'organisme répond et prépare ses réactions.

Selon lui, la forme des émotions est codée de façon innée dans le cerveau et sa lecture est aussi codée : l'enfant peut lire le sourire de sa mère, il peut le ramener à son état, à son propre sourire. L'être et le paraître sont fusionnés dans l'émotion, quand le comédien simule c'est comme s'il vivait l'émotion, il y a une authenticité dans la forme de l'émotion et dans l'éprouvé de l'émotion. Pour Jean-Didier Vincent, l'homme est une machine à imiter les émotions, c'est pour ça que les émotions sont communicatives, car nous avons une capacité à imiter ce qui nous entoure, ce qui conduit à la contagion affective : échange de mimiques par exemple, le rire¹³⁸.

IV : Les émotions en psychologie

Là encore, je me retrouve face à une véritable cacophonie de tentative de définition : selon la spécialité, l'intérêt et la spécificité des psychologues¹³⁹, les émotions sont interprétées

¹³⁷ Cf. La philosophie d'EPICURE, le corps s'exprime à travers la psyché, à travers son cerveau affecté.

¹³⁸ Cette idée de contagion, d'imitation des émotions est développée dans le moment III

¹³⁹ psycho-biologie, psychologie cognitive, psychologie du développement, psychologie sociale : je me suis

de différentes manières.

Ainsi, Paul Ekman, évoqué précédemment, considère les émotions comme des entités psychophysiologiques et comportementales individualisées, il évoque « les émotions de base » qui se caractérisent par un déclenchement rapide, leur courte durée, leur survenue spontanée, leur caractère universel¹⁴⁰. Elles seraient au nombre de six : la joie, la colère, la peur, le dégoût, le mépris, la surprise. En ce sens, il se situe dans le prolongement de l'approche Darwinienne, dans la mesure où ces émotions sont liées à l'évolution phylogénétique de l'espèce humaine, et qu'elles sont intégrées dans son patrimoine génétique de base. Cette approche « biologique » nous permet de comprendre la raison de leur caractère universel. Toutefois, il note combien l'expression des émotions est soumise à des règles culturelles¹⁴¹.

D'autre part, ces émotions de base se différencient des autres types d'émotions, plus vagues, plus flous, comme les « humeurs » dont l'euphorie ou l'appréhension sont un exemple, ou des « émotions complexes » liées à des situations singulières et à une histoire, comme la jalousie.

La psychologue Michelle Larivey¹⁴² distingue, pour sa part, les émotions simples, les émotions mixtes, les contre-émotions et les pseudo-émotions.

Les émotions simples se divisent en deux grandes classes, les positives rendent compte de la satisfaction et les négatives, de l'insatisfaction :

trouvée face à un tel foisonnement de la recherche, qui montre bien à quel point les émotions sont un objet d'étude fondamental pour les psychologues. Il apparaît que cela n'a pas toujours été le cas : « L'émotion a longtemps été le parent pauvre de la psychologie » écrit FRIJDA N.-H., dans « les théories des émotions : un bilan », *Les émotions*, sous la direction de RIME B. et SCHERER K., Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris, 1989, p.21

¹⁴⁰ EKMAN P. P., FRIESEN W.V, *The facial action coding system*. Palo Alto, Consulting Psychologist Press, 1978

Il existe en effet selon Paul Ekman et Wallace V. Friesen des « émotions de base », universelles, qui permettent à l'organisme de faire face à différents problèmes fondamentaux de la vie courante nécessitant des réactions rapides et temporaires. Ils ont réussi à mettre au point un système de codage des mimiques faciales fondé sur la détermination d'unités d'action à définition anatomique. Cette méthode s'intitule "*Facial Action Coding System* " (FACS). Par exemple, pour la colère, ils ont relevé 6 expressions qui constituent une "famille", ces expressions sont proches et elles ont toute un noyau commun permettant de les distinguer de la peur et du dégoût. Ainsi, ils révèlent que dans tous les cas de colère, les sourcils sont abaissés et rapprochés, la paupière supérieure relevée et le muscle labial resserré.

¹⁴¹ EKMAN P., SORENSEN E. R. & FRIESEN W. V. « Pan-cultural elements in facial displays of émotion », *Science*, n°164, 1969, pp. 86-88. Dans cet article ils parlent de « *display rules* »

¹⁴² (1944-2004)

« Les émotions ont donc pour fonction de nous dire notre degré de satisfaction, et cela, de façon continue. (...) Pour marquer la satisfaction, nous disposons d'une variété de sentiments qui s'étendent du simple contentement à l'euphorie. Entre ces deux extrêmes, il s'en trouve un grand nombre parmi lesquels : le plaisir, la joie, le ravissement, la jouissance. Chacun d'entre eux traduit une expérience différente en nature et en intensité, mais tous sont indicateurs de satisfaction. Pour marquer l'insatisfaction, il existe aussi une longue série d'émotions allant du simple mécontentement à la rage et à la douleur »¹⁴³.

Les émotions mixtes ont l'apparence des émotions, « elles sont souvent un amalgame d'émotions et de subterfuges que nous utilisons pour nous voiler ce que nous éprouvons réellement »¹⁴⁴. Les émotions mixtes « désinforment » l'individu.

Les contres émotions sont décrites par l'auteur comme « à forte composante corporelle », elles résultent en effet de « malaises résultant du fait que nous avons repoussé une émotion ou empêché son expression »¹⁴⁵. Sous ce vocable, l'auteur évoque les différentes sensations corporelles qui accompagnent les émotions comme par exemple l'angoisse, à savoir des sensations corporelles négatives telle une boule à l'estomac, un mal de tête terrible, une tension musculaire... Ces diverses manifestations « quand elles ne sont pas dues à des troubles d'ordre physique, peuvent être considérées comme résultant d'émotions refoulées ou mises de côté »¹⁴⁶. C'est pourquoi elle les nomme « contre émotions », leur existence étant liée au refoulement et au refus de ressentir les émotions de départ.

Enfin, elle termine sa typologie avec les « pseudo-émotions ». Selon elle, « nous confondons souvent nos émotions avec les situations auxquelles elles sont liées, ou encore avec des états de fait, des images, des métaphores ou des évaluations »¹⁴⁷.

Dans le bilan qu'il propose de réaliser, Nico H. Frijda revient sur les points qui marquent les travaux effectués en psychologie sur les émotions.

En premier lieu, la cognition est « l'élément constitutif majeur de l'expérience émotionnelle »¹⁴⁸, celle-ci est majoritairement constituée de manière de percevoir les événements, l'environnement, ou soi-même : en effet, nos perceptions, nos cognitions,

¹⁴³ LARIVEY M., *La puissance des émotions*, Montréal, Les éditions de l'homme, 2002 p.30-31

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.35

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.36

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.37

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.38

¹⁴⁸ FRIDJA N.H., « les émotions, un bilan des théories », *op.cit.*, p.25

c'est-à-dire l'interprétation (consciente ou inconsciente) que nous faisons des événements, sont les outils nous permettant de nommer des émotions comme la colère ou la joie par exemple.

En second lieu, l'élément caractéristique fondamental de l'expérience émotionnelle est : « l'expérience de plaisir ou de douleur, intrinsèquement lié à l'aspect attractif ou répulsif des événements »¹⁴⁹. On retrouve la même distinction chez Michèle Larivey avec la notion de satisfaction ou d'insatisfaction.

D'autre part, ces expériences émotionnelles entraînent des états corporels particuliers : manifestations faciales, postures corporelles et expressions vocales.

Enfin, les émotions sont provoquées par la réalisation ou la disparition d'événements désirables ou douloureux, elles sont donc toujours réactives par rapport à quelque chose : un contexte, un individu, un besoin etc.

Il définit finalement l'émotion comme résultant : « d'un traitement d'informations au cours duquel intervient la poursuite d'un objectif, et l'appréciation – ou l'évaluation, par l'individu, de la signification d'événements et de la disponibilité de ses programmes énergétiques et moteurs, en vue d'une meilleure adaptation »¹⁵⁰.

Frijda¹⁵¹ dissocie les émotions des passions, car ces dernières n'ont pas besoin de déclencheur événementiel, elles s'expriment spontanément. Enfin, il distingue également les émotions des sentiments, en effet, pour lui les dispositions et les états d'esprit associés aux passions ou révélés par l'accès émotionnel sont des " sentiments ".

Pour conclure ce premier temps, je vais essayer de circonscrire l'objet de cette recherche : quand j'utiliserai l'expression « émotion » dans cette thèse, de quoi s'agira-t-il ? Je distingue les émotions, des passions, des humeurs, des sentiments et des affects. Je viens de constater combien l'absence d'une définition précise vient compliquer le travail, selon les disciplines, et même au sein des disciplines, selon les chercheurs. Je me suis retrouvée face à des définitions variées, parfois en totale opposition, comme si toutes les tentatives de définitions étaient reliées à un individu, une manière de voir et de sentir les choses, une manière de définir cet objet...

Dans le cadre de cette recherche, j'ai rencontré à la fois des émotions « de bases », comme

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.26

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.64-65

¹⁵¹ FRIDJA, N. H., *The emotions*, New York, Cambridge University Press, 1986, p.4

la colère, la joie, la tristesse, la surprise, le dégoût, reconnues dans les descriptions données dans les entretiens des spectateurs ou des danseurs quand ils évoquaient les émotions ressenties durant la représentation.

Les sentiments excessifs, apparentés aux états de dépendance affective qui caractérisent les addictions, constituent les « passions ». J'ai pu trouver de tels sentiments représentés dans le ballet *Giselle*, ou *MayB*. Chacun à leur manière, ils présentent des personnages vivant des réactions émotionnelles très fortes (violence, agressivité, jouissance dans *MayB*) voire hystérie (folie de *Giselle*) provoquée par le sentiment amoureux. Toutefois, je n'ai pas rencontré de telles émotions chez les spectateurs. Les spectateurs n'ont pas vécu en effet les émotions de la même manière que les personnages, c'est pourquoi, je parle de propagation des émotions, induisant une reconstruction de celles-ci, et non pas d'empathie, d'autant plus que c'est un concept qui ne bénéficie pas d'une définition précise, et dont je me méfie¹⁵². En effet, les spectateurs peuvent être touchés par ce qui se déroule sous leurs yeux, mais l'émotion représentée sur la scène sera toujours retravaillée, remodelée, reconstruite à travers différents outils qu'ils mettront en œuvre¹⁵³.

Je distinguerai les sentiments et les émotions : « le sentiment se réfère à une expérience émotionnelle s'apparentant à un état émotif : la tendresse, l'affection ou l'amertume, par exemple. Ces expériences, contrairement aux émotions, ne s'accompagnent pas de

¹⁵² FAVRE D., JOLY J., REYNAUD C. et SALVADOR L., « Empathie, contagion émotionnelle et coupure par rapport aux émotions », *Enfance*, Volume 57, 2005/4, p. 363-382. Dans cet article, les auteurs notent combien le concept d'empathie souffre d'un manque de consensus dans la communauté scientifique, sur ce qu'il recouvre : « Depuis l'apparition relativement récente (fin XIX^e) de la notion d'empathie, les travaux qui lui ont été consacrés ont régulièrement signalé qu'elle pouvait revêtir de nombreuses et très diverses significations. De fait, aucun consensus n'a jamais existé et l'empathie peut encore signifier actuellement: a) une simple contagion émotionnelle, b) une capacité cognitive à se représenter, comprendre les émotions des autres, c) une capacité cognitive à se représenter l'ensemble des états mentaux de l'autre, d) une capacité à l'écoute et e) le fait de réagir à la souffrance de l'autre », p.364.

¹⁵³ Cf. Moment II, p. 252.

Je souligne ici l'article de Frédérique DE VIGNEMONT, « Empathie miroir et empathie reconstructive », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Tome 133 - n° 3, 2008/3, p. 337-345. Pour elle, l'empathie miroir correspond aux émotions provoquées par des indices corporels (par exemple : je souris parce que je vois la personne en face de moi dans le bus sourire, mais je ne sais pas pourquoi elle sourit). L'empathie reconstructive est « induite par la simulation de la situation émotionnelle de l'autre ». Ici, on partage l'émotion de l'autre, pas seulement parce qu'on reconnaît des indices corporels des émotions, mais aussi parce qu'on prend en compte le contexte externe (ce qui arrive à la personne) et interne (ce que je sais de la personne). Elle donne l'exemple du film d'animation *Bambi* : « Qui n'a pas pleuré lorsque le chasseur tue la mère de Bambi ? Qui ne s'est pas senti triste avec Bambi seul dans la neige ? Et pourtant, les expressions faciales d'un faon, même produit par Walt Disney, sont loin de nous donner des indices suffisants pour expliquer la quantité de larmes versées sur son sort. Si nous sommes tristes, c'est parce que nous nous mettons à sa place, à la place d'un enfant qui perd sa mère. Notre empathie repose alors sur un nombre important d'informations le concernant » (p. 341-342)

multiples sensations corporelles fortes. Même lorsqu'il devient intense, le sentiment n'a pas le caractère envahissant de l'émotion »¹⁵⁴. Les émotions font parties d'un « domaine affectif » de la même manière que les humeurs, les passions, les sentiments, mais elles s'en différencient. D'une part, une émotion a une certaine durée, que celle-ci soit de quelques secondes à quelques heures, d'autre part, une émotion se ressent, elle « fait quelque chose » à l'individu.

Ce tour d'horizon des définitions données aux émotions m'a permis de constater combien cet objet de recherche peut-être interprété de différentes manières. Je vais désormais m'attacher à rendre compte des émotions vues par les sociologues et anthropologues, en soulignant qu'elles sont à la fois un enjeu et un défi pour l'analyse sociologique.

¹⁵⁴ LARIVEY M., *op.cit.*, p.20

Chapitre 2 / Une sociologie des émotions est-elle possible ?

Ce panorama exhaustif des différentes approches disciplinaires au sujet des émotions m'a permis de constater la difficulté majeure liée à ce sujet : comment penser les émotions ? Les obstacles sont nombreux et les interprétations proposées multiples, aussi je me retrouve face à une étendue infinie de branches possibles qui pourraient bien finir par me perdre. Dans le domaine de la sociologie et de l'anthropologie, qu'en est-il ? En cherchant les émotions, je perçois qu'elles ont été très tôt visibles dans les travaux de recherches, il suffit de songer aux études réalisées sur la ferveur religieuse ou le suicide chez Emile Durkheim, sur le charisme chez Max Weber, mais c'est bien Marcel Mauss et Maurice Halbwachs qui leur réservent une place de choix. A ce titre, ils peuvent être considérées comme les précurseurs d'une sociologie des émotions. Pourtant, lors de la reconstruction de la sociologie, dans l'après Deuxième Guerre mondiale, les émotions disparaissent des recherches, les sociologues se tournant davantage vers la sociologie du travail par exemple. C'est aux États-Unis dans les années 60-70 qu'elles retrouvent une importance majeure note Vinciane Despret :

« Arlie Hochschild¹⁵⁵ publie un article sur les émotions dans une revue féministe¹⁵⁶, Thomas Scheff¹⁵⁷ organise la première session sur les émotions, à l'American Sociological

¹⁵⁵ Professeur de sociologie émérite à Berkeley, Université de Californie. Elle a introduit dans le champ de la sociologie les concepts de *feeling rules* (règles émotionnelles), *time bind* (la tyrannie du temps), *emotional labor* (travail émotionnel). Je précise que j'ai proposé ces traductions. Principaux ouvrages :

The managed heart : commercialization of human feelings, Berkeley, university of california press, 1983

The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home, (with Anne Machung). New York:Viking Penguin, 1989

The time bind, when work becomes home and home becomes work, Metropolitain books, 1997

Elle développe dans le premier livre l'idée que selon le travail des individus, il existe des règles émotionnelles qu'il faut connaître afin d'être en adéquation avec les rôles à jouer (elle prend l'exemple des infirmières, docteurs, mais aussi acteurs, serveuses etc.). Dans les deux autres ouvrages, elle s'intéresse aux hommes et femmes à la croisée de leur vie familiale et professionnelle : comment organisent-ils leur emploi du temps entre la carrière professionnelle, le travail domestique, et les affects ?

Un article en français :

HOCHSCHILD A.R., « Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale », *Travailler*, 2003, n° 9, p. 19-49.

¹⁵⁶ HOCHSCHILD A., « The sociology of emotions : selected possibilities » dans *Another Voice*, Garden City, New-york, Anchor Press, 1975, p.280-307

¹⁵⁷ Il est professeur émérite de sociologie à l'université de Santa Barbara, Californie. Il a été président de la section des émotions (section 25, reconnue comme section à part entière en 1986) à l'association américaine de sociologie. Il a travaillé sur la violence, les émotions, et spécifiquement sur la honte : « Shame and

Association Meetings à San Francisco et Randal Collins¹⁵⁸ consacre un important chapitre au rôle des émotions dans son livre *Conflict sociology*. Le livre de Theodore Kemper (*Research agendas in the sociology of emotions*, New York, State University of New York press, 1990) est une collection d'articles qui reprennent les courants majeurs de la sociologie contemporaine des émotions et envisagent les recherches futures et les questions à résoudre »¹⁵⁹.

En France, le développement de la sociologie des émotions est visible depuis les années 90, de nombreux articles en sociologie de la santé, du travail, politique, des arts et de la culture y font par exemple référence¹⁶⁰. Pourtant, il n'existe pas encore actuellement une section « sociologie des émotions » à l'association française de sociologie, preuve qu'elle n'est pas encore officiellement institutionnalisée.

Ce détour historique d'une sociologie des émotions se poursuivra dans un second temps sur la difficulté de penser sociologiquement les émotions, nous verrons alors en quoi elles constituent un défi.

I : Des précurseurs prestigieux

conformity : the déférence-emotion system », *American sociological review*, 1988, n°53, pp.395-406

« Shame and self in society », *Symbolic Interaction*, 2003, n°26, 239-262

¹⁵⁸ Professeur à l'université de Pennsylvanie. Il a notamment travaillé en micro-sociologie sur les interactions de face à face. Tous ces auteurs sont des héritiers de Goffman.

¹⁵⁹ DESPRET V., *Ces émotions qui nous fabriquent*, op.cit., p.225

¹⁶⁰ **Par exemple, en sociologie du travail :**

BERNARD J., *Croquemort, Une anthropologie des émotions*, Métailié Paris, 2009.

JEANTET A., « L'émotion prescrite au travail » dans *Travailler*, n°9, 2002, p. 99-112.

PAPERMAN P. et OGIER R., *Raisons pratiques*, n°6, *La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions*, Paris, EHESS, 1995.

En sociologie de l'art et de la culture :

FLEURY L., « L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture », dans LE QUEAU P. (dir.) *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, Paris, Harmattan, coll. Logiques sociales, 2007, p. 149-161

LE QUEAU P., « la formation des émotions », *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, op.cit.

Sociologie de la santé

FERNANDEZ F., LEZE S., MARCHE H., STEINAOER O., « Emotions corps et santé : une politique de l'émotion ? », *Face à face* [En ligne], 8 | 2006, mis en ligne le 01 avril 2006, consulté le 07 août 2012. URL : <http://faceaface.revues.org/224>

Sociologie politique

BRAUD P., *L'émotion en politique*, Paris, Presses de Science Po, 1996

Cette dynamique d'une sociologie des émotions débutée dans les années 90 se poursuit actuellement. Un colloque spécifiquement dédié à cette objet se déroulera le 27 et 28 septembre 2012 à l'Université Paris ouest Nanterre la Défense : « Les émotions, pratiques et catégorisations sociales ». Le programme se divise en 4 sessions : L'étude des émotions, réflexivité disciplinaire / Cultures affectives, conformité, déviance et contrôle émotionnel/ Conflits, mobilisations, actions collectives/ Le jeu « privé/public » des émotions dans les interactions.

Je reviens ici sur les pères fondateurs de la sociologie, comme Émile Durkheim ou Max Weber, qui ont, à travers certains de leurs travaux, abordé le domaine des émotions. Puis, je me focaliserai plus précisément sur les études réalisées par Marcel Mauss et Maurice Halbwachs, spécifiquement consacrées cette fois aux émotions.

A. : Émile Durkheim (1858-1917)

Dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*¹⁶¹, Emile Durkheim cherche à comprendre le sacré, il utilise des données anthropologiques afin d'étudier le fait religieux élémentaire, par opposition à la complexité qu'il acquiert dans les sociétés modernes. Il décide alors de travailler sur une forme élémentaire de la religion, le totémisme des tribus australiennes :

« Toutes croyances religieuses connues, qu'elles soient simples ou complexes, présentent un même caractère commun : elles supposent une classification des choses, réelles ou idéales, que se représentent les hommes, en deux classes, en deux genres opposés, désignés généralement par deux termes distincts que traduisent assez bien les mots de profane et de sacré. La division du monde en deux domaines comprenant, l'un tout ce qui est sacré, l'autre tout ce qui est profane, tel est le trait distinctif de la pensée religieuse ».

Cette opposition conceptuelle entre le sacré et le profane est au centre de l'analyse de Durkheim. Cette distinction est catégorique : « ces deux mondes absolument séparés sont rivaux, car on ne peut appartenir à l'un sans être exclu de l'autre ; les divers interdits dont le sacré est entouré sont une marque évidente de la distance entre les deux mondes et de leur rivalité »¹⁶². Mais Durkheim nuance son analyse note Philippe Steiner : « en indiquant que la séparation entre les deux domaines n'empêche pas certaines formes de relation entre eux ; car sinon le croyant serait privé de tout contact avec le sacré »¹⁶³. Les rites par exemple permettent ce lien entre les deux mondes, puisque c'est le moment où le profane communique avec le sacré, sans que ce dernier ne soit souillé. Enfin, « Durkheim associe un contenu émotionnel fort à la catégorie de sacré {...}, le sacré renvoie à des représentations collectives qui sont des états forts de la conscience commune »¹⁶⁴. Cette expérience de la puissance qui définit le sacré, nous la vivons toujours sur un mode

¹⁶¹ DURKHEIM E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1912

¹⁶² STEINER P., *La sociologie de Durkheim*, Paris, La découverte, 2005, p.83

¹⁶³ *Ibid.*, p.83

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.84

émotionnel :

« du coup {...} le statut sociologique des émotions se trouve considérablement transformé. Les émotions ne sont plus seulement des pulsions naturelles faisant obstacle à la vie sociale et qu'il faut contrôler de façon impitoyable. Certaines sont, au contraire, à l'origine même du sentiment religieux, c'est-à-dire du caractère sacré des représentations collectives et de la morale, c'est-à-dire de la vie sociale elle-même puisque celle-ci n'est possible que parce que nous respectons ses normes morales. C'est parce que la société suscite en nous certaines émotions collectives puissantes que, en retour, nous respectons ce qui vient d'elle. Et ce respect est lui-même, fondamentalement, producteur d'émotions »¹⁶⁵.

En effet, Charles-Henry Cuin distingue dans son article deux moments de la réflexion Durkheimienne concernant les émotions. Le premier moment est celui où Durkheim développe dans son cours sur l'éducation morale l'idée selon laquelle la société se construit contre les émotions, « dans cette première période de la pensée durkheimienne, le statut des émotions est donc clair. Les émotions individuelles sont essentiellement des états psychiques incompatibles avec l'ordre social »¹⁶⁶. Le second moment correspond à la fin des années 1890, lorsque Durkheim s'intéresse au fait religieux.

Dans le Livre III des *Formes élémentaires de la vie religieuse*, intitulé « Les pratiques rituelles » Durkheim évoque plusieurs rites, en reprenant les travaux de Spencer ou Mauss, notamment. Ainsi, il distingue trois formes différentes à travers les rites négatifs ou ascétiques, les rites positifs, et les rites piaculaires, marqués par la tristesse ou l'inquiétude. Parmi les rites positifs, se trouvent les rites commémoratifs, les rites mimétiques. Ces derniers sont présentés comme étant à la base de ce qui est connu sous l'expression de magie sympathique. L'idée est que « ce qui affecte la partie affecte le tout ; toute action exercée sur un individu se transmet à ses voisins, à ses parents, à tous ceux dont il est solidaire à quelque titre que ce soit »¹⁶⁷. Aussi, la pratique rituelle rend visible ce que Durkheim nomme la loi de contagion, « un état, une qualité bonne ou mauvaise se communiquent contagieusement d'un sujet à un sujet différent qui soutient quelque rapport avec le premier »¹⁶⁸. Loi de la contagion qui s'apparente dans sa définition à ce que j'appelle la « propagation émotionnelle » se déroulant lors d'une représentation

¹⁶⁵ CUIN C.H, « Emotions et rationalité dans la sociologie classique : les cas de Weber et Durkheim », *revue européenne des sciences sociales*, n°120, 2001, p.94

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.91

¹⁶⁷ DURKHEIM E., « Les pratiques rituelles », Livre III, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, p.339

¹⁶⁸ *Ibid.*

chorégraphique¹⁶⁹.

Durkheim s'attarde également sur le caractère récréatif de certains cultes où les représentations mettent en évidence un élément esthétique, élément important selon lui de la religion. Les représentations rituelles sont comparées aux représentations artistiques :

« Déjà nous avons eu l'occasion de montrer qu'elles sont proches parentes des représentations dramatiques. Cette parenté apparaît encore avec plus d'évidence dans les dernières cérémonies dont il vient d'être parlé. Non seulement, en effet, elles emploient les mêmes procédés que le drame proprement dit, mais elles poursuivent un but de même genre : étrangères à toute fin utilitaire, elles font oublier aux hommes le monde réel, pour les transporter dans un autre où leur imagination est plus à l'aise ; elles distraient. Il arrive même qu'elles aient jusqu'à l'aspect extérieur d'une récréation : on voit les assistants rire et s'amuser ouvertement »¹⁷⁰.

Durkheim évoque ici le caractère distrayant de ces représentations, mais, si les émotions jouent un rôle récréatif, elles permettent également une intériorisation du culte, des valeurs et de la morale. Cette représentation se transforme, par l'intermédiaire des émotions, en une communion du groupe.

Il s'intéresse ensuite aux rites piaculaires, c'est-à-dire les rites, non pas festifs et joyeux, mais davantage liés à la tristesse. Ils ont pour objet « de faire face à une calamité ou, tout simplement, de la rappeler et de la déplorer »¹⁷¹, cela peut être une récolte insuffisante ou le deuil par exemple, sur lequel je vais m'attarder plus longuement. Il évoque alors différents rites funéraires, dans lesquels des émotions comme la tristesse, parfois même la colère, apparaissent. Il associe à son propos des descriptions précises des rites chez les Kurnai, les Kaitish, les Arunta, les Warramunga, utilisant les travaux antérieurement réalisés en Australie par Howitt, Spencer et Gillen, Brough Smyth : « ce sont des pleurs, des gémissements, en un mot, les manifestations les plus variées de la tristesse angoissée et d'une sorte de pitié mutuelle, qui tiennent toute la scène »¹⁷². Le deuil, à travers ces rites funéraires, n'est pas la conséquence d'une expression émotionnelle personnelle et spontanée, car « le plus généralement, il n'y a aucun rapport entre les sentiments éprouvés

¹⁶⁹ Traité dans le moment III, cf. p.334

¹⁷⁰ DURKHEIM, *op.cit.*, p.362

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 370

¹⁷² *Ibid.*, p.377

et les gestes exécutés par les acteurs du rite »¹⁷³. Selon Durkheim, ces pratiques rituelles, piaculaires correspondent à « un devoir imposé par le groupe. On se lamente, non pas simplement parce qu'on est triste, mais parce qu'on est tenu de se lamenter. C'est une attitude rituelle qu'on est obligé d'adopter par respect pour l'usage, mais qui est, dans une large mesure, indépendante de l'état affectif des individus »¹⁷⁴. L'individu qui participe activement à la tristesse de la famille, en répondant de manière adéquate à l'émotion ressentie par la famille du défunt, en pleurant, en gémissant, en accompagnant le rite funéraire, ne le fait pas seulement pour exprimer un chagrin individuel, même si ce dernier peut sincèrement exister, mais surtout « pour remplir un devoir au sentiment duquel la société ambiante ne manque pas de le rappeler à l'occasion »¹⁷⁵. Une véritable chorégraphie se met en place, chaque individu a un rôle à jouer, des gestes précis à faire ou ne pas faire¹⁷⁶.

Chez Durkheim, le rite funéraire permet au groupe de combattre l'anéantissement lié à la perte, lié au deuil : les liens sont resserrés, comme réaffirmés par cette présence des uns et des autres à la pratique rituelle, on se reconforte mutuellement « puisqu'on pleure en commun, c'est qu'on tient toujours les uns aux autres et que la collectivité, en dépit du coup qui l'a frappée, n'est pas entamée. Sans doute, on ne met alors en commun que des émotions tristes ; mais communier dans la tristesse, c'est encore communier, et toute communion des consciences, sous quelques espèces qu'elle se fasse, rehausse la vitalité sociale »¹⁷⁷. Il existe donc une sorte d'effet réparateur du rite.

Cet article de Durkheim, étudié par Laurent Fleury, intègre l'idée « selon laquelle “le rite s'éprouve” et assure la double fonction de représentation et d'expression des émotions, permettant tout à la fois l'intégration sociale du groupe et la régulation des passions sociales »¹⁷⁸. Les émotions nous font adhérer à l'ordre social en nous révélant son existence, sa force.

¹⁷³ *Ibid*, p.378

¹⁷⁴ *Ibid*

¹⁷⁵ *Ibid*, p.380

¹⁷⁶ Cette idée des émotions « contraintes » est développée par les travaux de Marcel Mauss (cf.p.57) et Maurice Halbwachs (cf. p. 59)

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.381

¹⁷⁸ FLEURY L., « L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture », *20 ans de sociologie des arts : Bilan et perspectives*, Harmattan, coll. Logiques Sociales, Paris, 2007, p.154

B. : Max Weber (1864-1920)

Dans son « Essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive »¹⁷⁹, Max Weber indique : « il n'y a pas que l'activité rationnelle par finalité qui nous est compréhensible : nous “comprenons” également le développement typique des affections et leurs conséquences typiques pour le comportement »¹⁸⁰.

Weber pose problème et engendre diverses interprétations parfois opposées quant à son intérêt pour les émotions. En effet, Jeanne Favret-Saada souligne « que la catégorie de l'affect, ou de l'émotion, chez Weber, est une catégorie résiduelle, destinée à coder ce à quoi les autres catégories ne peuvent suffire »¹⁸¹, elle ajoute :

« D'une façon générale, chez Weber, le travail de la raison consiste toujours à faire, à bâtir, à édifier (des types idéaux, des empires, l'ordre capitaliste...), tandis que le travail de la sensibilité consiste à défaire, à détruire, éventuellement à subvertir, ou à renouveler. Quitte dans ce cas à avoir très vite besoin de la raison pour préserver les acquis de la révolution, c'est le processus qu'il désigne par l'expression « routinisation du charisme »¹⁸².

Pour elle, il faut laisser de côté, Weber et « ses réflexions sur les affects, aujourd'hui absurdes et franchement insoutenables »¹⁸³. Cette interprétation est totalement remise en cause par Jean-Pierre Grossein qui souligne, à l'opposé, combien chez Weber, « dans tous les cas, l'action humaine est compréhensible, tant dans son registre irrationnel que dans ses visées rationnelles »¹⁸⁴. Il appuie son propos en reprenant Weber :

« nous comprenons l'action irrationnelle des “affects” les plus excessifs tout aussi bien que le déroulement de “réflexions” rationnelles ; et nous pouvons en principe revivre l'action et les sentiments du meurtrier et du génie – même si nous sommes conscients de n'avoir jamais pu les vivre nous-mêmes – de la même manière que l'action de l'homme normal à partir du moment où on nous en donne une “interprétation” adéquate »¹⁸⁵.

¹⁷⁹ WEBER M., « Essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive », *Essais sur la théorie de la science*, Plon, coll. Pocket, 1965, p.300-364 (1913)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.303-304

¹⁸¹ FAVRET- SAADA J., « Weber, les émotions et la religion », *Terrain* [En ligne], 22 | 1994, mis en ligne le 15 juin 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index3088.html>.

¹⁸² *Ibid.*, p.13-14

¹⁸³ *Ibid.*, p.14

¹⁸⁴ GROSSEIN J-P., « Peut-on lire en français L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme ? », *Archives européennes de sociologie*, 1999, Tome XL, numéro 1, p.140

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.140. Cette citation est extraite d'un texte non traduit en français de Weber paru dans l'édition allemande *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1922

Il en conclut que « l'irrationnel n'est pas réduit à une catégorie résiduelle, mais il semble de bon ton, aujourd'hui, de se débarrasser de Weber en en faisant un rationaliste obtus »¹⁸⁶.

Pour Laurent Fleury, croire et penser que Weber ne s'intéresse pas aux émotions constitue une fausse piste, car les affects n'occupent pas chez Weber une place résiduelle, il écrit à ce propos : « contrairement à une présentation erronée qui cherche à faire de Weber un "rationaliste obtus", le sociologue allemand ne dénie pas la possibilité de *comprendre* les émotions »¹⁸⁷. Je me situe de ce côté-ci, en considérant bien que chez Weber, les émotions, les affects ont toute leur place dans son analyse.

En effet, Weber a souligné l'importance des émotions et des états affectifs dans l'activité humaine, il a ouvert une voie selon Laurent Fleury : « Aujourd'hui, certains développent des explications compréhensives de la rationalité des émotions (héritage de la contribution de Weber) : on estime aujourd'hui que les émotions ne seraient pas antinomiques de la rationalité, mais au contraire, qu'elles y contribueraient »¹⁸⁸. Car on trouve des références aux affects ou aux émotions à de nombreuses reprises dans son travail. Ainsi, Weber souligne dans *Les catégories de la sociologie* combien :

« l'activité sociale peut être déterminée : a) de façon *rationnelle en finalité* par des expectations du comportement des objets du monde extérieur ou de celui d'autres hommes, en exploitant ces expectations comme "conditions" ou comme "moyens" pour parvenir rationnellement aux fins propres, mûrement réfléchies, qu'on veut atteindre ; b) de façon *rationnelle en valeur*, par la croyance en la valeur intrinsèque inconditionnelle – d'ordre éthique, esthétique, religieux ou autre — d'un comportement déterminé qui vaut pour lui-même et indépendamment de son résultat ; c) de façon *affectuelle*, et particulièrement émotionnelle, par des passions et des sentiments actuels ; d) de façon *traditionnelle*, par coutume invétérée »¹⁸⁹.

Les actions affectuelles sont celles qui sont conduites sous l'effet d'un sentiment fort ou d'émotion : « agit de manière affectuelle celui qui cherche à satisfaire le besoin d'une vengeance actuelle, d'une jouissance actuelle, d'une félicité contemplative actuelle ou encore celui qui cherche à se débarrasser d'une excitation actuelle (peu importe s'il le fait

¹⁸⁶ GROSSEIN J.-P., *ibid.*, p.142

¹⁸⁷ FLEURY L., *op.cit.* p.152. Il y évoque l'article de Jeanne Favret-Saada « Weber, les émotions et la religion », *Terrains. Carnets du patrimoine ethnologique*, n°22, 1994 et critique sa position.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 155-156

¹⁸⁹ WEBER M., *Économie et société, Les catégories de la sociologie*, Paris, Plon, Agora, coll. Pocket, 1995, p.55

d'une manière indigne ou sublime) »¹⁹⁰.

Weber, en prenant en compte le caractère émotionnel d'un très large champ de l'action humaine, « en vient non seulement à préconiser la méthode idéal-typique, mais aussi et surtout à affirmer le caractère indissociable des démarches “compréhensive” et “explicative” »¹⁹¹ souligne Charles-Henry Cuin.

Ainsi, Max Weber précise :

« L'évidence spécifique du comportement rationnel par finalité ne signifie naturellement pas que l'interprétation rationnelle devrait tout particulièrement être considérée comme le but de l'explication en sociologie. On pourrait tout aussi bien affirmer le contraire si l'on tient compte soit du rôle que jouent dans l'activité humaine certaines “émotions” et certains “états affectifs” irrationnels par finalité, soit du fait que toute étude compréhensive rationnelle par finalité se heurte sans cesse à des fins qui ne peuvent plus, de leur côté, être interprétées comme des “moyens rationnels” en vue d'autres fins, mais qu'il faut tout bonnement accepter comme des directions de l'activité qui échappent à une interprétation rationnelle plus complète – même si leur origine peut encore en l'occurrence faire l'objet d'une explication compréhensive d'ordre “psychologique” »¹⁹².

D'autre part, dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*¹⁹³, Charles-Henry Cuin note que c'est « une véritable émotion qui est à l'origine de la conduite sociale du calviniste »¹⁹⁴, en effet, le croyant ne peut pas connaître le sort qui lui est réservé dans l'au-delà, ce doute est générateur d'une angoisse qu'il faut calmer. Chez Weber, la vie religieuse ne se divise pas avec d'un côté les idées et de l'autre les affects.

Son analyse présente au contraire une articulation, une intrication entre ces deux pôles, aussi, Jean-Pierre Grossein souligne combien « les “affects” sont donc au cœur de la vie religieuse et ils sont articulés à des représentations : l'angoisse ou le bonheur sont liés à l'idée du salut et de la grâce ; l'amour ou la crainte sont liés à la représentation de Dieu ou à celle du “prochain” ; le sentiment de culpabilité est lié à l'idée de péché, etc. »¹⁹⁵.

Un des moyens de savoir si l'homme croyant fait partie des élus est de travailler sans relâche, de connaître le succès et la réussite, puisque l'élu de Dieu est nécessairement

¹⁹⁰ WEBER M., *ibid.*, p.56

¹⁹¹ CUIN C.-H., *op.cit.*, p.84

¹⁹² WEBER M., « essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive », *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1992 (1965), p.304

¹⁹³ WEBER M. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plan, Plon, 1964 (1904)

¹⁹⁴ CUIN C.-H., p.86

¹⁹⁵ GROSSEIN J.-P., *op.cit.*, p. 139

quelqu'un qui a accompli parfaitement son destin sur terre. Pour Charles-Henry Cuin, on voit donc comment une émotion, l'angoisse, peut générer la mise en œuvre d'une action et d'une pratique rationnelle, c'est-à-dire tout faire pour réussir. Or, le calviniste a un mode de vie ascétique, il ne va pas dépenser le fruit de son travail, mais va plutôt chercher à le capitaliser, notamment à capitaliser l'argent, donc à le réinvestir et non le dépenser. C'est cette morale qui selon Weber va permettre le développement du capitalisme comme système économique. Aussi, Charles-Henry Cuin écrit dans son article :

« le rôle joué par une émotion – l'angoisse de l'élection divine — non seulement dans l'apparition d'un type d'action sociale, mais aussi dans le développement d'une institution économique. Dans ce processus, cette émotion ne constitue sans doute pas un point de départ, mais plutôt une variable intermédiaire nécessaire { ... } on vient donc de passer de l'émotion à la raison, plus précisément du “comportement affectuel” de la typologie weberienne à “l'action normative” »¹⁹⁶.

Dans sa démonstration, Weber souligne combien cette action de capitalisation va se routiniser, les conduites vont perdurer non plus au nom des valeurs morales, mais par obligations¹⁹⁷. L'émergence du capitalisme a été favorisée par cette agrégation de conduites individuelles, et désormais, c'est le système qui engendre de nouvelles conduites individuelles. On aboutit ainsi à la modernité rationalisée.

Enfin, les émotions apparaissent encore dans ses travaux sur la politique et la domination, notamment quand il évoque la domination charismatique, indique Charles-Henry Cuin. Par domination, Max Weber entend la relation dans laquelle un individu ou un groupe parvient à imposer sa volonté à d'autres, de manière à ce qu'ils lui obéissent. Il développe dans *Economie et société*, quatre idéaux types d'actions, dont l'action affective ; de la même manière, afin de comprendre les relations sociales entre les individus, notamment le fait qu'elles ne sont pas toujours équilibrées, il distingue le pouvoir de la domination. Certains individus doivent se soumettre, obéir, d'autres au contraire peuvent dominer et ordonner, ces relations d'infériorité ou de supériorité résultent du pouvoir ou d'une

¹⁹⁶ CUIN C.-H., *op.cit.*, p.85-86

¹⁹⁷ WEBER M., *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *op.cit.* p.251. Il écrit : « le puritain voulait être un homme de la profession-vocation ; nous sommes *contraints* de l'être. En effet, en passant des cellules monacales dans la vie professionnelle et en commençant à dominer la moralité intramondaine, l'ascèse a contribué à édifier le puissant cosmos de l'ordre économique moderne qui, lié aux conditions techniques et économiques de la production mécanique et machiniste, détermine aujourd'hui, avec une force contraignante irrésistible, le style de vie de tous les individus qui naissent au sein de cette machinerie – et *pas seulement* de ceux qui gagnent leur vie en exerçant directement une activité économique »

Moment I : Du corps des émotions...

position légitime (la domination). Weber distingue alors trois formes principales de domination : d'une part, la domination et légitimité charismatique, qui repose sur « la soumission extraordinaire au caractère sacré, à la vertu héroïque ou à la valeur exemplaire d'une personne, ou encore émanant d'ordre révélé ou émis par celle-ci »¹⁹⁸, d'autre part, la domination et légitimité traditionnelle¹⁹⁹, enfin, la domination et légitimité légale ou rationnelle²⁰⁰.

Weber utilise la notion de charisme pour évoquer des prophètes, devins, grands mystiques ou grands chefs : ces individus charismatiques qui utilisent leur pouvoir de façon rationnelle, afin d'atteindre leurs buts propres. Ils fondent leurs discours comme leur efficacité sur des émotions collectives d'enthousiasme, voire d'extase ; ce sont ces émotions qui peuvent ensuite permettre aux masses de transgresser les normes routinières de la tradition, voire de transformer le monde.

Ainsi, Charles-Henry Cuin note qu'il est possible de retrouver les émotions à trois moments du processus de rationalisation décrit par Weber :

« D'abord, dans le succès de l'irruption du charisme dans la tradition : un prophète, un chef suscite l'enthousiasme, l'extase des foules (Weber qualifie ces phénomènes d'orgiaques »). Ensuite, dans la traduction de ces nouvelles valeurs en émotions qui vont susciter des conduites nouvelles : dans le cas particulier du protestantisme calviniste, ces valeurs engendrent une angoisse qui, à son tour, va engendrer un certain type de comportement économique. Enfin, dans le passage de la rationalité axiologique à la rationalité instrumentale, où le moteur émotionnel des conduites va changer de nature : les émotions ne sont plus religieuses, mais totalement séculières »²⁰¹.

Weber porte un certain regard sur la question des émotions, elles sont évoquées à plusieurs reprises dans sa pensée, parsemées de ci de là dans ses textes sans avoir été l'objet d'une démarche précise et directe. Ainsi, ce regard sur les émotions n'est pas la partie la plus connue de son travail, mais il n'en demeure pas moins qu'elle existe, comme nous venons de le voir. Je suis venue à Weber petit à petit, grâce à des auteurs qui ont réalisé cette lecture sur les émotions et l'ont révélée, pour ma part, je pensais à Weber

¹⁹⁸ WEBER M., *Economie et société*, op.cit. p.289

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.289 : « La croyance quotidienne en la sainteté de traditions valables de tout temps et en la légitimité de ceux qui sont appelés à exercer l'autorité par ces moyens »

²⁰⁰ *Ibid.* : « La croyance en la légalité des règlements arrêtés et du droit de donner des directives qu'ont ceux qui sont appelés à exercer la domination par ces moyens »

²⁰¹ CUIN C.-H., *op.cit.*, p. 87

seulement en terme de sociologie compréhensive au départ de cette recherche. Au contraire, je suis « tombée » très vite sur Marcel Mauss et Maurice Halbwachs, car les émotions ont été au cœur d'un de leurs articles, pouvant être considéré comme une pierre angulaire d'une sociologie des émotions.

C : Marcel Mauss (1872-1950)

Mauss reprend la règle durkheimienne d'expliquer un fait social par d'autres faits sociaux. Si l'influence de Durkheim est indéniable, comme le souligne sa collaboration à de nombreux travaux de son oncle ou ses contributions à l'*Année sociologique*²⁰², « Mauss a soutenu l'Année dans son principe et son fonctionnement. Il est le deuxième contributeur après Durkheim »²⁰³, il démontre toutefois une pensée originale, de part sa dimension interdisciplinaire²⁰⁴, ou à travers son étude sur le don²⁰⁵, qui lui permettra de concrétiser l'idée du fait social total²⁰⁶. Sous l'influence de Sylvain Lévi, philologue indianiste, Mauss s'approche, mieux que Durkheim « des mécanismes de production de sens et de valeur qui sont au cœur de la vie sociale »²⁰⁷. Mauss touche à tout et cette curiosité l'amène sur des terrains originaux, notamment, quand il consacre un article à la question des émotions. En effet, il s'intéresse aux larmes dans son étude « L'expression obligatoire des sentiments. Rituels oraux funéraires australiens »²⁰⁸, sa problématique envisage les sentiments comme n'étant pas exclusivement un phénomène psychologique ou physiologique mais aussi un phénomène social : loin d'être spontanés, ces sentiments sont généralement de nature obligatoire, « ce ne sont pas seulement les pleurs, mais toutes sortes d'expressions orales des sentiments qui sont essentiellement, non pas des phénomènes exclusivement

²⁰² Le premier numéro paraît en 1898. Revue annuelle, elle comporte des mémoires originaux ainsi que des comptes rendus d'ouvrage. MAUSS a la charge avec HUBERT de la sociologie de la religion.

²⁰³ TAROT C., *Sociologie et anthropologie de Marcel Mauss*, Paris, La découverte, coll. Repères, p.15

²⁰⁴ TAROT C., *De Durkheim à Mauss, L'invention du symbolique*, Paris, La découverte, 1999. Il écrit : « philosophe de formation, sociologue de métier, mais aussi juriste, historien et historien des religions, philologue et sanscritiste, ethnologue », p.25

²⁰⁵ MAUSS M., « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, coll. Quadrige 2004/1950, pp.145-279

²⁰⁶ TAROT C., *op-cit*, p.56 : « C'est par une pratique interdisciplinaire fort rare qu'il a pu repenser la sociologie, l'histoire des religions et l'ethnographie, et ainsi transformer la doctrine des faits sociaux héritée de Durkheim pour aboutir au fait social total, conséquence de la nature symbolique des faits sociaux »

²⁰⁷ *Ibid.*, p.57

²⁰⁸ Journal de psychologie, 1921, repris dans MAUSS M., *Œuvres T.III, Cohésion sociale et division de la sociologie*, prés. De Victor KARADY, Éditions de Minuit, « le sens commun », 1969, p.226-279.

psychologiques, ou physiologiques, mais des phénomènes sociaux, marqués éminemment du signe de la non-spontanéité, et de l'obligation la plus parfaite »²⁰⁹. Mauss cherche à construire des ponts entre ces disciplines²¹⁰. Notamment la sociologie et la psychologie, en évoquant la notion d'« homme total » il revient sur cette nécessité de prendre en compte la globalité d'un individu, en mêlant psychologie, sociologie, physiologie : « nous avons affaire (...) à des hommes totaux composés d'un corps, d'une conscience individuelle, et de cette partie de la conscience qui provient de la conscience collective ou, si l'on veut qui correspond à l'existence de la collectivité »²¹¹. Aussi, en étudiant spécifiquement les émotions dans certains rituels, il souligne combien ces états révèlent non seulement les sentiments par leurs expressions faciales, orales, etc., mais également, combien le rire, les larmes peuvent être analysés comme signes, symboles collectivement partagés :

« Toutes ces expressions collectives simultanées, à valeur morale et à force obligatoire des sentiments de l'individu et du groupe, ce sont plus que de simples manifestations, ce sont des signes, des expressions comprises, bref, un langage. Ces cris, ce sont comme des phrases et des mots. Il faut les dire, mais s'il faut les dire, c'est parce que tout le monde les comprend. On fait donc plus que manifester ses sentiments, on les manifeste aux autres, puisqu'il faut les leur manifester. On se les manifeste à soi en les exprimant aux autres et pour le compte des autres. C'est essentiellement une symbolique »²¹².

Chez Mauss, l'étude des sentiments et de l'affectivité devient un point d'accroche pour tenter de comprendre l'implication du psychologique et du sociologique. Cette réflexion est également le fait de psychologues, qui sont ses contemporains, comme Dumas²¹³, mais surtout Théodule Ribot, qui présentent un travail prenant en compte un angle sociologique. En effet, la lecture de *La logique des sentiments*²¹⁴ du psychologue Ribot,

²⁰⁹ MAUSS M., « l'expression obligatoire des sentiments », *œuvres T.III*, p.269

²¹⁰ MAUSS M., « Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2004, 1950. (Article paru dans *Journal de Psychologie*, 1924). Cette question entre la psychologie et la sociologie, cette volonté de lier l'individu au social hante toute son œuvre. Dans cet article il commence sa présentation face aux psychologues par ces questions : « Quels sont les rapports actuels, et quels sont les rapports désirables, sans doute prochains, de nos deux groupes de savants ? Quelles sont les collaborations à rechercher et quels sont les conflits, à éviter quelles incursions des uns sur le terrain des autres devons-nous nous épargner ? Et aussi quelles questions nous posez-vous auxquelles nous pourrions actuellement répondre ? Mais aussi quelles questions avez-vous à vous poser, plus ou moins urgentes, et sur lesquelles nous attendons vos progrès pour pouvoir à notre tour faire avancer nos propres attelages ? » p.284

²¹¹ MAUSS M., « Allocution à la société de psychologie », *œuvres*, T.III, *op.cit.*, p.281

²¹² MAUSS M., *œuvre T.III*, p.277-278

²¹³ DUMAS G., *Traité de psychologie*, Alcan, 1924. Véritable encyclopédie psychologique.

²¹⁴ RIBOT T., *La logique des sentiments*, Paris, L'Harmattan, 1998 (1905)

donne matière à réflexion pour Mauss, car Ribot distingue la logique rationnelle de la logique affective : « la logique rationnelle ne peut s'étendre au domaine entier de la connaissance et de l'action. Or, l'homme a un besoin vital, irrésistible de connaître certaines choses que la raison ne peut atteindre, d'agir sur certaines personnes ou choses, et que la logique objective ne lui en fournit pas les moyens »²¹⁵. Mauss et Hubert répondent à Ribot dans l'article « Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux », paru initialement dans la *Revue d'histoire des religions* en 1906, et qui servira de préface à leurs *Mélanges d'histoire des religions*²¹⁶. Ici, les deux chercheurs critiquent la vision de Ribot, notamment sur le lien impossible entre logiques rationnelles et affectives :

« au contraire, quand on étudie ces deux logiques dans la conscience des individus vivant en groupes, on les trouve naturellement intimement liées. En effet, les jugements et les raisonnements de la magie et de la religion sont de ceux sur lesquels s'accordent des sociétés entières. Cet accord doit avoir d'autres raisons que les rencontres fortuites des sentiments capricieux. Il s'explique par le fait que, dès le début, il faut que ces jugements et ces raisonnements de valeurs soient à la fois empiriques et rationnels »²¹⁷.

Ce lien entre les deux logiques reste donc invisible si l'on s'en tient à une analyse individualiste, or, en s'appuyant sur les phénomènes collectifs, il devient possible de saisir leurs empreintes sur les structures mentales individuelles, aussi Bruno Karsenti, en travaillant sur les écrits de Mauss, conclut combien « paradoxalement, c'est donc le détour par l'extériorité du social qui seul permet de restituer au psychisme individuel (que l'analyse de Ribot obligeait à scinder en deux tendances contraires) son unité profonde »²¹⁸. L'analyse sociologique permet alors de ne pas rendre contradictoire les deux logiques, mais au contraire, de rendre lisible leurs imbrications, entre intériorité et extériorité. Finalement, Mauss s'attache à montrer combien la psychologie ne suffit pas à comprendre le psychisme de l'individu. Or, la sociologie en étudiant la structure mentale de l'homme en société, permet de considérer celui-ci de manière globale.

²¹⁵ *Ibid.*, p.43

²¹⁶ MAUSS M., HUBERT, *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Alcan, 1909

²¹⁷ MAUSS et HUBERT, « Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux », *Oeuvres*, T.I., *op.cit.* p.26-27

²¹⁸ KARSENTI B., *L'homme total*, Paris, PUF, 1997

D : Maurice Halbwachs (1877-1945)

Au sein de son œuvre, il présente l'interpénétration étroite entre les mécanismes de la conscience collective et de la conscience individuelle²¹⁹, en ce sens, nous pouvons le rapprocher de la volonté de Mauss. Pierre Ansart écrit à son propos :

« on peut repérer, non pas une évolution continue, et encore moins un moment de crise ou de rupture dans le travail et dans les rectifications, mais un glissement tantôt marqué, tantôt effacé, qui conduit d'une conception objectivante et fortement contraignante du social à une conception qui fait la part plus grande à la mémoire individuelle, à la subjectivité, à la conscience individuelle, en d'autres termes au sujet »²²⁰.

En effet, Halbwachs, quand il travaille sur *les causes du suicide*²²¹, décide, contrairement à Durkheim²²², de prendre en compte non seulement les dimensions psychologiques des comportements suicidaires, mais aussi l'expérience affective et cognitive de l'individu suicidaire : « Lorsqu'au dénuement affectif d'un célibataire vient se joindre le déclassement ou le déshonneur de l'homme ruiné, l'isolement moral du malade ou du désespéré, ce sont deux états de même nature qui se superposent, ce sont des forces du même genre qui combinent leur action »²²³.

Les émotions sont pour lui le moyen de réfléchir au rapport l'intériorité et l'extériorité des individus, on retrouve ce questionnement dans un texte posthume consacré à « L'expression des émotions et la société »²²⁴, dans lequel il revient sur la régulation collective des émotions et les émotions individuelles :

²¹⁹ HALBWACHS M., « Conscience individuelle et esprit collectif », *Classes sociales et morphologie*, Paris, Minuit, 1972

²²⁰ ANSART P., « Maurice Halbwachs, la créativité en sociologie », *Maurice Halbwachs, Espace, Mémoire et psychologie collective*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p.17

²²¹ HALBWACHS M., *Les causes du suicide*, Paris, PUF, 2002

²²² PAUGAM S., « En quoi Halbwachs s'oppose à Durkheim », préface dans *Les causes du suicide*, Paris, PUF, 2002, p.XV « Par ces analyses, Halbwachs introduit dans la sociologie française le thème de la stratification sociale et de la variabilité des genres de vie. D'une façon plus générale, il faut déjà retenir un point essentiel à sa démonstration, à savoir l'effet des représentations collectives sur les expériences individuelles : la conscience individuelle est en quelque sorte alimenté par la conscience collective. On ne saurait donc dans cette perspective opposer l'individu et la société, approche qui constituera (...) la principale opposition à Durkheim »

²²³ HALBWACHS M., *ibid*, p.11

²²⁴ HALBWACHS M., « L'expression des émotions et la société », *Classes sociales et Morphologie*, Paris, Minuit, 1972

« la société exerce une action indirecte sur les sentiments et les passions. C'est qu'il y a en nous un homme social, qui surveille l'homme passionné, et qui, sans doute, lui obéit parfois et se met en quelque sorte à son service pour justifier sa passion : même alors, l'homme ne cesse pas d'être social, il raisonne, il pense. Mais tout cela, en somme, peut se passer dans le for intérieur, loin des yeux (sinon en dehors de l'influence occulte) de la société »²²⁵.

Les émotions sont soumises à l'imposition et au contrôle du groupe note Laurent Fleury, dans l'article qu'il consacre à Maurice Halbwachs :

« en référant l'expression des émotions à la contrainte, Halbwachs apparaît certes digne successeur de Durkheim et proche collaborateur de M. Mauss. Mais plus encore, fin lecteur de Weber et de Simmel, il associe intimement émotion et groupe social. En posant la question de la transmission des émotions, l'auteur retrouve les problèmes de la mémoire collective, pivot de son œuvre, et pose la question de l'émotion dans une temporalité qui touche à l'existence même et, au-delà, à la transmission intergénérationnelle »²²⁶.

Pour Halbwachs, comme l'indique la précédente citation, l'individu n'est jamais seul, car la société reste toujours présente, même invisible : quand on pleure ou rit de manière isolée, c'est toujours en s'imaginant entourés des autres, aussi, « la formation des émotions peut-être définie dans les termes de ce que Durkheim nommait un "fait social" en raison de sa double caractéristique : l'extériorité et la contrainte »²²⁷. En effet, pour Halbwachs, « ces états affectifs sont pris dans des courants de pensée qui viennent en notre esprit du dehors, qui sont en nous parce qu'ils sont dans les autres »²²⁸.

Il poursuit en développant l'idée qu'on impose un code d'allégresse ou de douleur en temps de mariage ou de deuil, l'individu ne peut pas vraiment réagir de manière spontanée ou autonome, il existe une sorte de cadre²²⁹ pré-existant, à l'intérieur duquel il exprimera de manière personnelle ses émotions, tout en restant en adéquation avec les émotions relevant du contexte dans lequel il se trouve (sous peine d'être sanctionné ou exclu par le

²²⁵ *Ibid.*, p.164

²²⁶ FLEURY L., « Maurice Halbwachs, précurseur d'une sociologie des émotions », dans PEQUIGNOT B. (dir), *Halbwachs, le temps et les émotions, op.cit.*, p.91

²²⁷ FLEURY L., *ibid.* p.75

²²⁸ HALBWACHS M., « l'expression des émotions et la société », *Echanges sociologiques*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1947, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay dans le cadre de la collection « les classiques des sciences sociales », site web : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.html>, p.3

²²⁹ On sait combien le concept de cadre est fondamental dans la pensée d'Halbwachs, *les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque de « l'évolution de l'Humanité », 1994 (1925)

groupe). D'ailleurs, on retrouve cette approche avec Marcel Mauss lors de son étude sur les rites funéraires australiens. Cette imposition n'est pas seulement une force extérieure qui nous pousse vers telle ou telle émotion, mais une « véritable discipline sociale » écrit Halbwachs, qui va même jusqu'à employer l'expression de « dressage social » dans son article. Halbwachs souligne l'importance des émotions et notamment d'une harmonie des émotions pour s'intégrer à un groupe social : « nos émotions sont soumises à une véritable discipline sociale, du fait qu'en présence des événements d'un certain genre, et dans telles circonstances qui se produisent souvent, c'est la société qui nous indique elle-même comment réagir »²³⁰. Il existe alors parfois une frontière entre ce que nous devons ressentir, et ce que nous ressentons, car dans certaines circonstances, nous effaçons nos émotions afin de nous adapter aux émotions ressenties par le groupe, afin de ne pas être en « décalage » avec les autres individus du groupe. Cette frontière évolue sans cesse entre l'extériorité et l'intériorité des émotions : parfois les deux sont parfaitement imbriqués l'un dans l'autre, parfois les deux sont divisés. Ainsi, lorsque nous ne sommes pas à l'unisson des émotions ressenties par le groupe, nous cherchons dans la mémoire une situation dans laquelle nous avons ressenti une émotion équivalente à ce qui doit être ressenti à ce moment-là. Mais la frontière est difficile à percevoir entre ce que nous éprouvons spontanément, et ce que nous éprouvons par contrainte ou par devoir nous dit Halbwachs. Ce mouvement entre extériorité et intériorité est alors un mouvement qui se rapproche de ce que Weber avait mis en exergue à propos de la domination, indique Laurent Fleury, à savoir que « l'obéissance n'est pas soumission à une contrainte, mais bien plutôt adhésion, par acceptation d'un ordre dont on pose, par hypothèse, qu'on lui obéit parce que celui qui le donne est fondé à le donner aux yeux de celui qui obéit »²³¹.

L'article d'Halbwachs regorge d'expressions renvoyant au champ lexical de la contrainte : « devoir », « règlement », « imposition », « contrainte », nous permettant de l'associer à la pensée Durkheimienne²³² : « cette contrainte, explicitement énoncée par Halbwachs dans les termes de l' "imposition", du "devoir", de la "commande", marque la double idée d'

²³⁰ *Ibid.*, p.5

²³¹ FLEURY L., *op.cit.* p.78

²³² Halbwachs a participé à la construction de la sociologie française, il a collaboré à *L'Année Sociologique*, il a été influencé par les thèses de Durkheim, toutefois, il a gardé une certaine liberté de pensée, dans la mesure où il accordait de l'importance aux textes de Weber et Simmel. On peut donc voir dans sa sociologie les deux influences.

“extériorité” et de “coercition”, caractéristique du fait social pour Durkheim »²³³. En effet, Durkheim souligne dans *Les règles de la méthode sociologique* : « nous sommes alors dupes d'une illusion qui nous fait croire que nous avons élaboré nous-mêmes ce qui s'est imposé à nous du dehors. Mais, si la complaisance avec laquelle nous nous y laissons aller masque la pression subie, elle ne la supprime pas »²³⁴. Pourtant, sous la plume de Maurice Halbwachs, cette extériorité devient intériorité, ce qui le rapproche de Mauss et sa pensée de la relation réciproque souligne Laurent Fleury dans son article. Ainsi, Mauss²³⁵ comme Halbwachs, se confrontent directement aux limites de la perspective Durkheimienne : dans *les causes du suicides*, Halbwachs tient à ne pas exclure les motifs individuels de son analyse, ces derniers n'étant pas envisagés seulement comme des prétextes. De l'autre côté, Mauss, dans son *Essai sur le don*, se confronte au critère de la contrainte et de son absolue fiabilité jusqu'à la remettre totalement en question.

D'autre part, Halbwachs souligne combien l'émotion est liée à la mémoire, il l'a d'ailleurs questionné d'une manière originale en interrogeant de quelle façon nous nous souvenons. En s'opposant à son maître Henri Bergson²³⁶, il écrit *Les cadres sociaux de la mémoire*²³⁷, où il montre combien ce qui nous semble le plus individuel et le plus intime chez l'homme, la mémoire, relève en fait d'une construction sociale. L'individu, pour retrouver son passé, s'appuie sur les cadres fournis par les différents groupes auxquels il appartient, ou il a appartenu : « de même que nous précisons nos sensations en nous guidant sur celles des autres, de même nous complétons nos souvenirs en nous aidant, au moins en partie, de la mémoire des autres »²³⁸. Selon lui, « il n'y a pas de mémoire possible en dehors des cadres dont les hommes vivant en société se servent pour fixer et retrouver

²³³ FLEURY L., *op.cit.*, p.78

²³⁴ DURKHEIM E., *Les règles de la méthode sociologique*, *op.cit.*, p.7

²³⁵ Bruno KARSENTI écrit à propos de L'essai sur le don : « inaugure en effet l'exigence de tenir ensemble, sans jamais sacrifier l'un à l'autre, la dimension obligatoire du fait envisagé et l'aspect volontaire sous lequel il se donne. L'enjeu du texte, de ce point de vue, est le suivant : il s'agit de dépasser la thématique de la contrainte, de rompre sa fonction explicative exclusive, pour accéder à une problématique de la détermination qui agisse précisément comme liberté ». Citation extraite de : KARSENTI B., *Marcel Mauss, le fait social total*, Paris, PUF, 1994, p.23

²³⁶ BERGSON H., *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2008 (1939). Il distingue la « mémoire pure », inscrite dans le moi profond et la « mémoire-habitude », dérivée de l'action, plus superficielle. Henri Bergson a été son professeur de philosophie au lycée Henri IV, ainsi qu'à l'école normale supérieure.

²³⁷ HALBWACHS M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925)

²³⁸ *Ibid.*, p.21

leurs souvenirs »²³⁹, parmi ces cadres se trouve le langage, le temps, l'espace et l'expérience :

« Il faut donc renoncer à l'idée que le passé se conserve tel quel dans les mémoires individuelles, comme s'il en avait été tiré autant d'épreuves distinctes qu'il y a d'individus. Les hommes vivant en société usent de mots dont ils comprennent le sens : c'est la condition de la pensée collective. Or chaque mot s'accompagne de souvenirs, et il n'y a pas de souvenirs auxquels nous ne puissions faire correspondre des mots. Nous parlons nos souvenirs avant de les évoquer ; c'est le langage, et c'est tout le système des conventions sociales qui en sont solidaires, qui nous permet à chaque instant de reconstruire notre passé »²⁴⁰.

Les « cadres sociaux de la mémoire » expriment donc l'idée que nous nous souvenons à l'intérieur de certains cadres, mais au-delà, Halbwachs constate que nous prenons une part active à la reconstruction de ces souvenirs, à l'intérieur de ces cadres : « poser le problème ainsi c'est aussi une façon de mettre en évidence la part active que nous prenons dans la production de nos souvenirs, c'est révéler notre activité reconstructive du passé, comprise comme s'exerçant à partir de ces “cadres sociaux” qui déterminent la modalité de toute réminiscence »²⁴¹. Ce travail réalisé sur la mémoire sera ensuite poursuivi avec les émotions, lorsqu'il soulignera combien le contexte social, spatial, temporel joue un rôle dans le mécanisme de production des émotions. On peut envisager en effet une hypothèse semblable en ce qui concerne l'émotion : poser le problème en utilisant le concept de cadre, c'est permettre un mouvement à l'intérieur des émotions. En effet, chacun réagit de manière unique face à la pièce chorégraphique, il ne s'agit pas de nier ces spécificités, mais de les prendre en compte. Ce qui m'importe de comprendre, ce n'est pas pourquoi nous sommes émus, ni de quoi nous sommes émus, mais *comment*, de quelle façon nous sommes émus. Chacun réagit donc de manière appropriée à la situation, par exemple, en indiquant sa satisfaction à la fin de la représentation par les applaudissements, dépassant même parfois le consensus par un enthousiasme « Bravooooo ! » crié en direction des danseurs ; ou au contraire, dévoilant son insatisfaction par des applaudissements mous,

²³⁹ *Ibid.*, p.79

²⁴⁰ *Ibid.*, p.279

²⁴¹ FARRUGIA F., « syndrome narratif et reconstruction du passé dans Les cadres sociaux de la mémoire et dans La mémoire collective », dans PEQUIGNOT B. (dir), *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire, et l'émotion* (sous la direction de PEQUIGNOT B.) Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2007, p.120

voire inexistants. Je reviendrai plus précisément dans le moment III²⁴² sur ces indicateurs émotionnels et comment les spectateurs restent, dans la grande majorité des cas, dans un cadre bien précis pour exprimer leurs émotions.

Il ne s'agit pas de parler de « cadre » comme Halbwachs, mais de s'en inspirer largement pour construire le concept de tissu social des émotions : le groupe social, la société, la culture, confectionnent ce tissu émotionnel dans lequel se mêlent et s'entrelacent les fils émotionnels individuels, mais s'adaptant les uns aux autres, s'emboîtant plus ou moins facilement. Ainsi, ce tissu social des émotions est en évolution permanente, il suit le mouvement des corps et des individus qui l'anime, tout en les conduisant. Les deux se construisent mutuellement : les individus s'expriment à travers des émotions venant « du dehors », puisées dans le tissu social des émotions existantes, contribuant de cette manière à le modifier et à le faire évoluer. Ainsi, le tissu émotionnel est sans cesse tissé, en mouvement perpétuel.

Nous arrivons ici, au bout de cet éclairage des précurseurs d'une sociologie des émotions. J'ai choisi de m'attarder sur certains d'entre eux, j'aurai pu évoquer également des auteurs comme George Simmel²⁴³ ou Norbert Elias²⁴⁴, qui reviendront à d'autres moments de ce

²⁴² cf. p. 375. Je reviens à cette page sur la manière dont le public applaudit. Je précise également qu'une séquence d'applaudissement du ballet *Giselle* est visible dans le CD Annexes.

²⁴³ Chez SIMMEL, les sentiments occupent une place importante dans la description des relations réciproques. Comme je l'ai souligné précédemment avec HALBWACHS, qui laisse une place aux motifs individuels dans son analyse du suicide, comme le faisait aussi MAUSS dans le lien qu'il tentait d'établir entre psychologie et sociologie, on retrouve cette même volonté chez SIMMEL. En effet, dans le premier chapitre de la *Sociologie*, il écrit : « il n'y a pas non plus de doute que les choses compréhensibles de l'existence historico-sociale qui nous sont accessibles ne sont rien d'autre que des enchaînements psychiques, que nous reconstruisons à l'aide d'une psychologie soit instinctive, soit méthodique, de telle sorte que nous ayons le sentiment que les développements en question sont plausibles ou psychiquement nécessaires. Dans cette mesure, tout récit, toute description d'un état social est la mise en pratique d'un savoir psychologique. Mais il est de la plus haute importance méthodologique, et quasi décisif pour les principes des sciences humaines en général, qu'en traitant scientifiquement des faits psychiques, on ne fait pas nécessairement de la psychologie ; même quand nous faisons un usage ininterrompu de règles et de connaissances psychologiques, quand l'explication de chaque fait isolé n'est possible que par la voie psychologique – comme c'est le cas dans le domaine de la sociologie, le sens et l'intention de cette démarche ne portent pas forcément sur la psychologie, c'est-à-dire sur la loi du processus psychique, qui est certes le seul vecteur possible d'un contenu déterminé, mais sur ce contenu même et ses configurations » dans SIMMEL G., *Sociologie*, Paris, PUF, 1999, p.57-58 Les sentiments et les émotions servent de fondement aux formes de socialisation. SIMMEL parle de sentiments psycho-sociaux, il faut comprendre derrière cette expression les passions, les émotions et les sentiments.

²⁴⁴ Par exemple, chez Norbert ELIAS, la société contrôle l'excitation des individus qui s'auto-contrôlent, pour exprimer les émotions collectives ou individuelles, il faut une sorte de cadre spécifique à cette expression : « toutes les activités de loisir regroupées sous ce nom {...} sont mimétiques non pas parce qu'elles sont des

Moment I : Du corps des émotions...

travail. Malgré la fécondité heuristique de leurs travaux, les recherches sur les émotions menées par ces précurseurs ne furent pas prolongées dans l'après-guerre lors de « la reconstruction de la sociologie ». En France, les émotions devinrent un des sujets principaux des psychologues, ou de la psychologie sociale, les sociologues ne s'aventurant que trop rarement dans ce domaine. Pourtant, l'étincelle jaillit à nouveau aux États-Unis dans les années 60 comme je l'ai souligné précédemment ; mais, en France, il semble qu'il faut attendre les années 90 pour voir de nombreuses études, articles, travaux de recherches faire une part belle à ce domaine. Je vais désormais m'attacher à démontrer combien elles constituent un enjeu, voire un défi pour une analyse sociologique.

II : Le défi d'une sociologie des émotions

Cette notion de défi est reprise d'articles²⁴⁵. Etant plongée dans la difficulté de penser sociologiquement et épistémologiquement les émotions, j'ai choisi d'adopter ce thème.

L'ouvrage *La sociologie de l'art, 20 ans après*, m'a permis de découvrir un article écrit par Laurent Fleury : « L'art, L'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture ». Laurent Fleury cherche à construire une sociologie des émotions constituant selon lui un défi pour la sociologie. Il s'interroge à partir de trois points : d'une part, les difficultés d'une sociologie des émotions (considération épistémologique) ; d'autre part, la constatation d'une présence des émotions

représentations d'événements de la vie réelle, mais plutôt parce que les émotions – les affects – qu'elles suscitent sont liées aux situations que l'on expérimente dans la vie réelle », dans ELIAS N., *Sport et Civilisation*, Paris, Fayard, 1994, p.107.

De même, il montre dans ses travaux sur la renaissance, qu'au Moyen-Age par exemple, les émotions se vivent avec intensité, beaucoup plus que dans nos sociétés actuelles, où tout est plus contrôlé. Il montre bien le passage d'une culture affective à une autre. Peu à peu, la civilité devient la règle, la civilisation des mœurs implique un contrôle plus important sur les émotions, une sorte d'auto contrainte. Pour cette question de l'autocontrôle, voir *Engagement et Distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris, Fayard, 1993. ELIAS affirme « il faut intégrer à la théorie sociologique les interdépendances personnelles et, surtout, les liaisons émotionnelles des hommes comme facteur de liaison sociale » *Qu'est ce que la sociologie ?* Pandora, 1981, p.166-167

²⁴⁵ Je reprends cette idée de défi d'une sociologie des émotions :

GREEN A.-M., « L'émotion musicale comme défi à l'analyse sociologique », *Sociologie de l'art, Sociologie des œuvres II*, n°11, 1998, p.53-70

FLEURY L., « L'art, l'émotion et les valeurs, contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture », dans *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, op.cit., Paris, Harmattan, Coll. Logiques sociales.

tant d'un point de vue empirique que théorique en sociologie, enfin, le statut et la valeur d'une sociologie des émotions pour la sociologie de l'art et de la culture. Cet article présente donc à la fois les critiques faites à une sociologie des émotions, et sa possible existence au sein de la sociologie. La compréhension sociologique des émotions se révèle précieuse pour entrer tant dans la question des effets que dans celle de la valeur esthétique des œuvres. L'émotion permet d'informer sur la dynamique de la formation du jugement esthétique, car voir une œuvre qui nous bouleverse peut nous amener à réviser nos propres jugements en matière de goût : « lorsqu'elle devient collective, l'émotion esthétique peut également fonder ou, à l'inverse, cliver les groupes sociaux. L'articulation fondamentale entre esthétique, politique, et espace public se retrouve ici »²⁴⁶.

La sociologie des émotions doit éteindre de multiples critiques. En premier lieu note Fleury, une dévalorisation ontologique, car l'émotion a souvent été considérée comme à l'opposée de la science écrit-il, « l'émotion a longtemps été dévalorisée par une tradition rationaliste qui se méfie généralement des affects qu'elle invite plutôt à contrôler, à défaut de pouvoir les annihiler »²⁴⁷. L'émotion c'est l'expression de l'irrationnel, du non maîtrisé, d'une sorte de pulsion « naturelle ». D'ailleurs, dans le dictionnaire du *Petit Robert*, je lis la définition suivante à propos du terme émotion : « 1/Mouvement, agitation d'un corps collectif pouvant dégénérer en troubles. 2/État affectif intense, caractérisé par une brusque perturbation physique et mentale où sont abolies en présence de certaines excitations ou représentations très vives, les réactions appropriées à l'adaptation à l'événement ». La définition proposée revient sur cette idée de débordement, d'agitation extrême, voire incontrôlable. Cette suspicion à l'égard des émotions vient de loin. David Le Breton, dans son ouvrage *Les passions ordinaires* revient sur ce déni des émotions. Platon refusait les poètes dans la cité, car ils attisaient les émotions (*République*). Aristote recommande de tenir loin les excès des sentiments, les stoïciens voient dans les passions des mouvements de l'âme déraisonnables (Zénon). Jusqu'à la fin du XVIII siècle, les passions sont reconnues comme un défaut de l'âme. La Rochefoucauld (XVII siècle) pense que les maladies sont provoquées par les passions ; Kant (XVIII siècle) assimile aussi les émotions à des maladies de l'âme (*Anthropologie*).

Cette opposition entre l'émotion et la raison, « entre une sorte d'affectivité zéro propice à

²⁴⁶ *Ibid.*, p.160

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 150

l'intelligence et l'émotion, cause d'errement moral ou de perte de lucidité, est un fil rouge de l'histoire occidentale de la philosophie mais cette opposition, est ignorée dans d'autres cultures, comme par exemple en Inde »²⁴⁸ écrit David Le Breton.

Laurent Fleury évoque alors un « soupçon d'illégitimité » des émotions, qui vient peser sur le fait de les étudier sociologiquement. Il s'appuie sur Giovanni Busino²⁴⁹ qui constate combien les sociologues s'attachent au raisonné, au raisonnable, et refusent tout ce qui relève de l'émotion, de l'imprévu, de l'irrationnel : « Être ému, c'est être "dé-routé". Cette image contraste cependant avec l'étymologie, venant du latin *emovere* qui signifie, au contraire, tout à la fois, *remuer*, *ébranler*, mais aussi *mettre en mouvement*, au point même de constituer l'un des puissants moteurs de l'action sociale et des pratiques culturelles »²⁵⁰. L'émotion est liée au contraire à l'intelligence et la raison : « un homme qui pense est toujours un homme affecté, renouant le fil de sa mémoire, imprégné d'un certain regard sur le monde et sur les autres »²⁵¹.

Pour David Le Breton, l'homme est affectivement au monde, sa vie est faite d'un flot de sentiments qui évoluent au cours du temps, du contexte. La psychologie des sentiments affecte le corps, les muscles, l'expression du visage ; l'homme n'est pas traversé par une multitude de sentiments, il est affecté par tout ce qui se passe dans sa vie. Les décisions, même les plus raisonnées, les plus froides, mobilisent l'affect, « Opposer "raison" et "émotion" serait méconnaître que de toute manière l'une et l'autre sont inscrites au sein de logiques personnelles, imprégnées de valeurs, et donc d'affectivité. Il y a une intelligibilité de l'émotion, une logique qu'elle poursuit, et une affectivité de la pensée même la plus rigoureuse, une émotion qui la conditionne »²⁵². Les émotions sont à la lisière de polémiques, de débats entre nature/culture, inné/acquis, bref, entre des recherches qui se fondent sur le déterminisme biologique ou au contraire le conditionnement social, pour les comprendre. Nous avons vu précédemment comment les

²⁴⁸ LE BRETON D., *Les passions ordinaires*, op.cit., p.134

²⁴⁹ « La relativité et la pauvreté de la raison invoquée par les sociologues : la sociologie a opéré une réduction de la raison (comme système de valeurs) au raisonnement (comme procédé cognitif de connaissance), ce qui l'amène à n'être sensible qu'aux manifestations raisonnables des comportements humains et à refuser tout ce qui relève de l'émotion, de l'imprévu, du changement, de l'irrationnel », cité par FLEURY L., op.cit., p.150

²⁵⁰ *Ibid.*, p.150-151

²⁵¹ LE BRETON D. *Les passions ordinaires*, op.cit., p.136

²⁵² *Ibid.*, p.130

travaux en sociologie et anthropologie, on put déjouer ces préjugés en dévoilant la dimension sociale et culturelle des sentiments et des émotions.

D'autre part, Laurent Fleury revient dans son article sur les difficultés méthodologiques liées aux émotions, je reviendrai sur ce point pour ma part dans un prochain chapitre²⁵³.

Enfin, il souligne la légitimité de la recherche sur les émotions pour la sociologie, car celles-ci sont au cœur de la vie sociale d'une part ; et qu'elles sont présentes dans les réflexions des pères fondateurs de cette discipline : « dans la perspective dessinée par Durkheim et Marcel Mauss, les émotions ont été pensées dans les termes d'un fait social, dans celle de la compréhension sociologique de Weber, elles sont analysées dans les termes d'un processus dont le rôle peut-être important sur l'action sociale »²⁵⁴.

L'émotion est un défi pour le sociologue, car elle peut être considérée comme un fait-social au sens donné par Durkheim²⁵⁵ ; cependant, elle déborde du seul fait social, et nous nous approcherons plutôt de la définition de fait social total. Je vais en effet montrer les liens et les ruptures existants entre émotion et langage, puis, entre émotion et sentiment, avant de m'intéresser à l'approche culturelle des émotions, leurs socialisations, ce qui nous amènera à évoquer les émotions comme fait social total.

A : Les émotions comme langage, socialisation des émotions

« Reconnues en soi et signifiées aux autres, les émotions mobilisent un vocabulaire, des mouvements précis du corps. »

Laurent Fleury²⁵⁶

²⁵³ cf. p. 122

²⁵⁴ FLEURY, *op.cit.*, p.153

²⁵⁵ A propos du fait social Durkheim écrit « comme les exemples que nous venons de citer (règles juridiques, morales, dogmes religieux, systèmes financiers etc.) consistent tous en croyances et en pratiques constituées, on pourrait, d'après ce qui précède, croire qu'il n'y a de fait social que là où il y a organisation définie. Mais il est d'autres faits qui, sans présenter ces formes cristallisées, ont et la même objectivité et le même ascendant sur l'individu. C'est ce qu'on appelle les courants sociaux. Ainsi, dans une assemblée, les grands mouvements d'enthousiasme, d'indignation, et de pitié qui se produisent n'ont pour lieu d'origine aucune conscience particulière. Ils viennent à chacun de nous du dehors et sont susceptibles de nous entraîner malgré nous {...} Alors même que nous avons spontanément collaboré pour notre part, à l'émotion commune, l'impression que nous avons ressentie est tout autre que celle que nous eussions éprouvée si nous avions été seul » dans *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, PUF, 1981, p.6-7

²⁵⁶ FLEURY, *op.cit.*, p.158

De prime abord, l'affectivité apparaît pour le sens commun liée à l'individu, l'intime, le singulier, « mais si elle offre sous les couleurs de la sincérité et de la particularité individuelle, elle est pourtant toujours l'émanation d'un milieu humain donné et d'un univers social de valeurs »²⁵⁷. Ainsi, les émotions relèvent d'une symbolique sociale, aussi, en s'éloignant dans le temps ou dans l'espace, on peut constater les différences quant aux mises en jeu de l'émotion, qui sont liées à un groupe social, et à des circonstances spatiales. Face à une situation, l'individu réagit par un ensemble de signes : gestes, mimiques, mouvements, or, tout ceci ne peut pas être seulement relié à des manifestations biologiques, car « leur infinie diversité appartient bien entendu au patrimoine de l'espèce, mais leur actualisation dans un ressenti et une économie subtile de mimiques, de gestes, de postures, de succession de séquences et la durée de chacune d'elles ne se conçoivent pas hors de l'apprentissage, hors du façonnement de la sensibilité que suscite le rapport aux autres au sein d'une culture dans un contexte particulier »²⁵⁸. Les émotions relèvent bien de la communication sociale ; aussi la sociologie a tout intérêt à s'y intéresser. En effet, elles ne sont ni naturelles, ni spontanées, elles sont ritualisées, reconnues par les autres dans leurs manifestations, et organisées. Bien sûr, l'individu les colore, selon son histoire, sa personnalité, son propre regard, mais il colore un dessin connu de tous, c'est ainsi qu'il est compris par autrui. Un enfant va peu à peu apprendre, intérioriser et reproduire selon son caractère, les traits particuliers de la culture qui est la sienne. Étymologiquement enfant provient de in-fans (sans parole) c'est-à-dire sans la capacité de symboliser le monde qui l'entoure. L'enfant va intégrer les normes culturelles émotionnelles, il va apprendre à ressentir d'une certaine manière, répondre d'une certaine façon à telle ou telle circonstance : « En grandissant, il ne cesse de limiter les possibilités de son ressenti et de son expression en inscrivant ses états affectifs à l'intérieur du lien social »²⁵⁹. Petit à petit, une sémiotique commune se met en place entre l'enfant et les autres : « les mots de l'émotion ne sont pas acquis dans un dictionnaire, ils imprègnent les relations sociales et retentissent sur l'enfant qui saisit leur signification en les voyant exprimer par ses proches »²⁶⁰.

²⁵⁷ LE BRETON D., *ibid*, p.131

²⁵⁸ *Ibid.*, p.140

²⁵⁹ *Ibid.*, p.193

²⁶⁰ *Ibid.*, p.201

Entre l'âge de 2 et 5 ans, l'enfant intègre un vocabulaire cohérent et suffisamment significatif pour dire son ressenti ; en grandissant, il apprend à maîtriser ses émotions de manière à ce qu'elles soient dans les « normes d'expression ». Cependant, il n'est pas passif dans l'éducation, il joue un rôle, par exemple en s'y soumettant ou au contraire en s'y opposant. L'enfant apprend peu à peu à modeler ses émotions sur les normes affectives de son groupe social, ainsi qu'à les exprimer selon les circonstances. Malgré ce motif social, il y glisse des variations intimes et personnelles.

David Le Breton se situe dans la lignée de Marcel Mauss, en présentant les sentiments et les émotions comme n'étant pas seulement un processus physiologique, mais aussi comme étant construit à partir des relations entre les individus. En effet, il développe le long de son ouvrage combien d'une société humaine à une autre, les hommes vivent et ressentent affectivement les événements de leur vie à travers des répertoires culturels particuliers, qui parfois se ressemblent, mais ne sont toutefois pas identiques. Les émotions ne sont pas seulement des phénomènes naturels ou psychologiques, car elles s'enracinent dans une culture affective, elles se lisent dans un langage de gestes, de mimiques compris par toute personne partageant le même enracinement social : « elle (l'émotion) est une activité de connaissance, une construction sociale et culturelle, qui devient un fait personnel à travers le style propre de l'individu »²⁶¹.

Pour David Le Breton : « Les émotions émanent de la projection individuelle de sens effectuée sur la situation et non de celle-ci en tant que telle »²⁶². Plusieurs auteurs vont en ce sens : Cannon (1927), Schachter et Singer (1962)²⁶³. Ainsi, l'individu interprète une situation, cette interprétation conditionnant le contenu de son émotion.

Dans le cadre de la représentation chorégraphique, la danse est une production qui fait sens, elle est perçue et comprise par les spectateurs à travers leurs émotions, leurs univers, leurs imaginaires propres ; déterminés à la fois de manière individuelle et collective. C'est bien ce qu'on peut comprendre à la lecture d'*Outsiders*²⁶⁴, où Becker montre comment les

²⁶¹ *Ibid.*, p.12

²⁶² *Ibid.*, p.143

²⁶³ Leurs théories sont présentées p. 21 et 22

²⁶⁴ BECKER H.S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Métailié, Paris, 1985 (éd. originale 1963)

Moment I : Du corps des émotions...

utilisateurs néophytes de LSD 25 peuvent avoir des réactions différentes quant aux sensations entraînées par la drogue. La peur et le fantasme de devenir fou suite à la prise de la drogue peut engendrer des crises d'angoisse et de panique chez ceux qui la prennent sans « accompagnateur ». Au contraire, ceux qui sont guidés par des « habitués » vont traverser plus facilement les différentes sensations, car elles auront été préalablement décrites. L'émotion dépend de la signification donnée à une situation et non d'un mécanisme biologique qui se met en route, « ce n'est pas le corps qui est ému, mais le sujet »²⁶⁵ écrit David Le Breton, il ajoute « ce ne sont pas tant les circonstances en elles-mêmes qui déterminent l'affectivité de l'acteur que l'interprétation qu'il leur confère, leur résonance intime à travers le prisme de son histoire, de sa psychologie »²⁶⁶. Aussi, une multitude d'interprétations s'interpose entre soi et le monde : « l'émotion n'est pas une substance à portée de la main dont on se revêt dès lors que les conditions sont réunies pour l'afficher, elle est aussi le fait d'une négociation avec soi, avec les autres en soi, elle est la résultante d'une interprétation »²⁶⁷.

À l'intérieur d'une même communauté sociale, les émotions résonnent les unes contre les autres, elles se répondent en un jeu de miroir infini, ce que nous verrons lors du troisième moment de cette thèse²⁶⁸. Le corps fait partie intégrante de la symbolique sociale, aucun geste n'est naturel, car tous les signes sont « digérés » par le social. Contre l'angoisse de l'inconnue, toute manifestation du corps est retravaillée afin d'être influencée ou bien entrer dans un système de signes qui lui donne sens. En fait, il existe une sorte de grille de lecture qui nous permet de lire et comprendre les émotions sur les autres : « chacun impose sa coloration personnelle au rôle qu'il joue avec sincérité ou distance, mais un canevas demeure qui rend les attitudes reconnaissables »²⁶⁹. Aussi, quand un anthropologue étudie une culture différente de la sienne, il remarque cette prégnance de la culture sur l'émotion.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.145

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p.147

²⁶⁸ cf. p. 274

²⁶⁹ *Ibid.*, p.148-149.

On peut repenser au travail de Marcel MAUSS sur les rites australiens. Il donne l'exemple de manifestation de chagrin lors d'un rite funéraire australien : tous ces cris, ces pleurs, ces expressions collectives sont des signes d'une expression comprise, comme un langage, comme des phrases. MAUSS M., « l'expression obligatoire des sentiments », *op.cit.*

L'émotion est comparée au langage chez Maurice Halbwachs, elle a une double fonction écrit Laurent Fleury, dans l'article qu'il lui consacre :

« La première fonction est strictement *instrumentale*, sur le modèle de la fonction de communication à laquelle est trop classiquement réduite le langage {...} on retrouve bien ici l'idée que les émotions peuvent définir et se définir dans les termes d'une institution sociale qui suppose un nécessaire apprentissage des codes afin de satisfaire à la fonction d'intégration. Le partage d'un langage commun est pensé comme une condition de possibilité de fonder une communauté »²⁷⁰

La seconde fonction est symbolique, « dans ce cas, les émotions relèvent bien de la culture et non de la nature, de l'institution et non de l'instinct »²⁷¹.

Il y a l'idée chez Maurice Halbwachs que le geste, le rite permettent à l'émotion d'exister à travers une *forme* : « Ce travail d'institution de l'émotion conjugue représentation et expression, puisque, de manière apparemment paradoxale, l'expression des émotions est en fait une représentation des émotions, c'est-à-dire leur mise en scène, leur mise à distance dans des formes circonscrites »²⁷². Je continue ce sillon en m'approchant davantage des corps et de la danse.

B : Le langage du corps comme outil d'une sociologie des émotions

Le théâtre comme la danse, sont deux pratiques artistiques qui travaillent en partant du corps, ce dernier devenant l'outil principal des interprètes. En choisissant de faire de celui-ci la matière des émotions, « le comédien offre une étonnante illustration de la manière dont les hommes se saisissent des signes pour vivre et donner à voir leurs émotions »²⁷³. Antonin Artaud évoquait l'« athlète affectif » pour décrire le comédien, « un homme capable d'endosser sans transition et sans lien avec son ressenti propre les apparences extérieures des émotions ou des sentiments requis par son rôle après avoir essayé différentes versions »²⁷⁴. Pour David Le Breton, « le paradoxe du comédien » correspond à l'idée de faire de son corps une écriture, sur laquelle le spectateur pourra y

²⁷⁰ FLEURY L., « Maurice Halbwachs, « précurseur d'une sociologie des émotions », *op.cit.*, p.79-80

²⁷¹ *Ibid*, p.81

²⁷² FLEURY L., « *L'art, l'émotion et les valeurs* », *op.cit.*, p.93

²⁷³ *Ibid*.

²⁷⁴ LE BRETON D., *Les passions ordinaires*, *op.cit.*, p.286

lire les signes de la jalousie, de la tristesse ou de la joie, simplement en puisant dans un répertoire social et culturel²⁷⁵. Même s'il est frappé de deuil, de mélancolie, ou d'un extrême bonheur, *the show must go on* : « Le comédien dispense aux spectateurs les signes sociaux de l'émotion qu'il incarne provisoirement, quel que soit par ailleurs son état d'âme »²⁷⁶. L'art du comédien repose sur son visage, son corps, sa respiration, il modèle son corps comme s'il était dans la situation du personnage, sauf si le metteur en scène choisit de lui faire faire quelque chose à l'opposé des conventions (comme Brecht par exemple). David Le Breton, note « le corps devient récit », car le comédien travaille, modèle, accorde son corps pour proposer aux spectateurs la visibilité d'une émotion. La scène plonge parfois le comédien dans un tel sentiment qu'il s'oublie lui même complètement, c'est le cas par exemple des acteurs qui ont des problèmes d'élocution dans la vie courante, mais qui disparaissent une fois en scène²⁷⁷. Pour Stanislavski²⁷⁸, le comédien doit puiser en lui même des émotions qu'il a connues afin de les restituer dans le rôle de manière sincère : « L'épreuve consiste à faire entrer une émotion personnelle dans l'action d'un personnage imaginaire en conservant le contrôle des deux segments de soi »²⁷⁹. Le théâtre exige une transposition, il n'est pas « naturel », les signes visibles sur

²⁷⁵ Cette notion de paradoxe du comédien a été utilisée pour la première fois par Denis DIDEROT, dans son essai sur le théâtre, publié sous forme de dialogue, *Paradoxe sur le comédien*, écrit entre 1773 et 1777, publié à titre posthume en 1830. *Paradoxe du comédien*, Paris, Hermann, 1996.

Dans le *Paradoxe sur le comédien*, Diderot revient sur l'idée commune selon laquelle le comédien doit utiliser sa propre sensibilité afin de produire et communiquer l'effet théâtral : les émotions de l'acteur fabriquent les émotions du spectacle, une même sensibilité, de même nature, se transmet depuis les entrailles du comédien jusqu'à la scène, depuis la scène jusqu'aux entrailles du spectateur. Face à cette opinion commune, le premier interlocuteur du dialogue, dit « l'homme au paradoxe », défend la thèse opposée, qui constitue le *paradoxe sur le comédien* : c'est en recourant au sang froid que le comédien produit l'effet théâtral. Cela nécessite une préparation technique de l'acteur (avec les répétitions), mais également d'une création intellectuelle : l'acteur construit pour son rôle un « modèle idéal », c'est-à-dire une image virtuelle du personnage, qu'il aura sans cesse en tête, et qu'il copiera le plus fidèlement possible lors du spectacle. Pour l'homme au paradoxe, le grand comédien est un intellectuel, et un créateur non pas tant au moment du spectacle, qu'avant celui-ci, lors de sa préparation. La performance théâtrale est ensuite essentiellement affaire de technique. Les deux thèses, celle de la sensibilité, celle du sang froid, s'affrontent tout le long du dialogue. Cependant, ces deux thèses, bien que différentes, jouent toutes les deux à partir du terme « sens », car sentir d'une part c'est éprouver une sensibilité et, d'autre part, c'est penser, exercer son jugement (latin *sentire*). Par conséquent, on peut dire que les deux thèses proposées constituent l'envers et l'endroit d'une même notion. Je reviendrai lors du moment II sur ce texte. Cf., p.219

²⁷⁶ LE BRETON D., *op.cit.*, p.286-287

²⁷⁷ Je pense par exemple au comédien Vincent LINDON, qui est plein de tics dans la vie courante, également sujet au bégaiement, ce qui n'est jamais le cas quand il interprète un rôle.

²⁷⁸ (1863-1938), comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique russe. Ses ouvrages *La formation de l'acteur* et *La construction du personnage*, dans lesquels il décrit une technique de l'acteur afin de développer sa créativité et son imagination, est une méthode reprise par le célèbre Actor studio à New York (école ouverte en 1947). L'acteur doit se plonger dans sa mémoire affective, afin de jouer juste.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.291

scène sont décalés de ceux visibles dans la vie quotidienne. Sur la scène, le comédien est soumis à un re-conditionnement de ses manières d'être : parler, bailler, marcher... sont en décalage tout en s'appuyant sur les ritualités sociales de la parole et du geste : « de même que l'écrivain n'est pas une nature qui exprime sa vérité sur le papier, mais un inventeur de mots, le comédien est un inventeur d'émotions qui n'existent pas à l'état brut, mais qu'il façonne avec son talent propre en se jouant des signes expressifs socialement reconnaissables »²⁸⁰.

L'acteur, comme le danseur, module la gestuelle de son corps, les expressions du visage, la façon de se tenir, de manière à ce qu'il transmette une émotion, sans passer nécessairement par le langage. Et ce, d'autant plus qu'il est difficile de décrire les émotions ; dans les entretiens, les interviewés hésitent, bafouillent, reviennent sur leur déclaration, m'indiquant combien c'est une question délicate, soulignant la difficulté de verbaliser les émotions. Ils semblent vouloir me dire que les émotions ne sont pas définissables, impossibles à décrire à travers les mots, les émotions seraient bien un état de corps, avant tout.

La danse est un langage spécifique, corporel, sensitif, sensible, langage intraduisible par les mots. C'est du moins la difficulté rencontrée dans les entretiens, c'est aussi la difficulté à laquelle je me suis confrontée quand j'ai tenté, à partir des vidéos, d'écrire la danse. Je dois donc accepter cette drôle de situation, la danse comme les émotions semblent échapper aux mots, et très vite je comprends combien creuser dans cette voie serait une impasse. Je dois donc « passer par les corps », pour comprendre les émotions. Je verrai au cours de cette thèse, qu'il y a bien production et médiation des émotions entre ces corps de part et d'autre du plateau, sans passer par une parole ou un langage oral, mais par l'intermédiaire d'indices corporels, permettant de construire en constante évolution les émotions de manière individuelle et collective.

A priori, l'émotion serait naturelle, subjective, tout comme le corps serait naturel. Pourtant, en passant par une approche sociologique ou anthropologique, on a constaté combien le corps est traversé, habité, sculpté par le social, il en est de même pour les émotions. Mais en choisissant d'interroger les émotions dans le contexte d'une

²⁸⁰ *Ibid.*, p.292

Moment I : Du corps des émotions...

représentation chorégraphique, je corse davantage la situation, car les émotions ici sont cherchées, produites, attendues. Quel est le (ou les) type (s) d'émotion (s) qui traverse(ent) aujourd'hui le spectateur de danse ? Comment sommes-nous émus face à des chorégraphies aussi différentes que *Giselle* ou *May B*²⁸¹ ?

Pour les danseurs, et dans le cas de cette recherche s'appuyant spécifiquement sur ces deux pièces, l'émotion est transmise par l'histoire, le récit, l'atmosphère. Leur corps est au service de ce récit, aussi, « le corps se fait récit », comme l'écrit David Le Breton²⁸². L'art du danseur repose sur son visage, son corps, sa respiration, son rapport à l'espace, aux autres, au temps. Pour que le corps devienne récit, et propose aux spectateurs la visibilité d'une émotion, le danseur travaille, modèle, « accorde » son corps, grâce aux nombreuses répétitions. Dans la vie quotidienne, les gestes du corps accompagnent la parole de l'individu, la soutiennent, la visualisent.

Le visage se tend, se crispe, grimace ou sourit, le corps se plie sur lui-même, se protège en augmentant la distance envers les autres, ou au contraire vient à l'encontre de l'autre. Les gestes sont vifs, précis, nombreux, parfois confus, esquissés, rares. Ce vocabulaire gestuel, cette grammaire du corps donne à voir des signes qui nourrissent d'autant mieux la communication.

Au théâtre, l'acteur se trompant de mot n'enraye pas la compréhension du message, car les traits de son visage, l'expression de son corps ont pris le relais durant un instant, le corps guide les mots, il dévoile les émotions. Prenons l'exemple de la tristesse, dans notre culture, elle est visible à travers un affaissement du haut du dos, comme une capuche venant recouvrir le visage pour le protéger du froid, le dos semble s'incurver au dessus du buste, l'envelopper. La tête est basse, souvent cachée entre des mains, l'attitude générale est le repli sur soi. Ces signes, nous les décryptons, nous les comprenons, car ils ont été appris, transmis, tout au long de notre histoire. Histoire intime, personnelle, dans laquelle vient s'initier cette enveloppe, ce tissu social qui nous recouvre. Maurice Halbwachs écrit : « ainsi, il se peut que l'expression émotive ne soit nullement naturelle, innée ou héréditaire, en tous cas liée à la constitution organique de l'espèce... Tout se passe comme si les enfants les avaient apprises en regardant les autres, et à leur contact...

²⁸¹ Ces pièces sont présentées à partir de la p.69

²⁸² LE BRETON D., *Les passions ordinaires, anthropologie des émotions*, op.cit. p.288

L'expression émotive se serait transmise comme la langue »²⁸³. Par exemple, dans le ballet *Giselle*, à la fin de l'acte I, lors de la scène de la folie, le personnage de Giselle traverse une multitude d'émotions : les danseuses vont alors revêtir tous les codes corporels liés à ces émotions afin de les représenter. Toutefois, cette représentation étant réalisée sur une scène, cela nécessite une mise en œuvre particulière, il faut à la fois rester dans le cadre des codes expressifs des émotions représentées et les représenter de manière à ce que l'ensemble des spectateurs les perçoivent. Aussi il arrive qu'il existe un décalage avec les représentations quotidiennes de ces mêmes émotions. Une danseuse souligne, dans un entretien consacré à l'interprétation du ballet *Giselle*, cette difficulté spécifique à la danse, entre un geste visible, faisable et lisible :

« La danseuse peut ressentir toutes sortes d'émotions sans que la moindre d'entre elles ne passe sur scène. Il faut travailler cette communication. Par exemple, j'ai envie de pleurer : naturellement je baisse la tête, mais alors le public ne voit rien ! Si je suis à l'avant-scène, je peux éventuellement pleurer tête baissée... Mais il faudra que j'aie une résonance corporelle ailleurs ; par exemple des sanglots avec un léger mouvement du dos. De même, au début de la scène de la folie, je me sens trompée : on a alors tendance à se recroqueviller, mais il ne faut pas faire cela en scène »²⁸⁴.

Dans le cas d'une chorégraphie, les émotions transitent par la danse, le dessin du corps, du visage, l'attitude générale, mais aussi la vitesse, l'énergie corporelle du danseur. Cet ensemble constitue autant d'indices révélant un sentiment, une émotion. Parfois, le langage chorégraphique semble bloqué, incapable de traduire l'émotion par les mouvements. Il s'en remet alors au mime, à la pantomime. C'est le cas par exemple de la scène de la folie dans le ballet *Giselle*. C'est une scène mimée, davantage que danser. La danseuse esquisse quelques pas, marque les gestes sans réellement danser, car le langage classique, basé sur la grâce, l'étirement, l'effacement des articulations du corps ne permet pas de représenter le désordre, les cassures, liées à la représentation associée à la folie. La danseuse suggère alors la folie par d'autres moyens : les traits de son visage se crispent, elle s'évanouit, tombe, elle se déconnecte des autres par un regard qui s'éloigne, elle s'échappe du monde réel, entend des choses que les autres personnages n'entendent pas, regarde, sourit, danse avec une personne imaginaire, invisible aux yeux du spectateur et

²⁸³ HALBWACHS M. « l'expression des émotions et la société », dans *Classes sociales et morphologie*, recueil d'articles présentés par Victor Karady, Editions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1972, p. 165

²⁸⁴ DOAT L. GLON M., entretien avec Aurélie Dupont, « Autour de Giselle, une poétique de l'interprétation », *Repères, Cahier de danse, Val de Marne*, 2007, p. 9

Moment I : Du corps des émotions...

des autres personnages sur la scène, elle cache son visage aux yeux des autres dans ses mains. La folie se perçoit à travers la rupture dans la communication. Giselle nous renvoie à une sorte de « désordre expressif »²⁸⁵, qui l'envahit et nous permet de comprendre qu'elle perd la raison.

Ce dernier point me rapproche de l'objet de ma recherche : les émotions dans la danse. Je vais donc poursuivre ce premier moment en justifiant ce choix de la danse comme accroche pour une sociologie des émotions.

²⁸⁵ GOFFMAN E., *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974. Je reviens plus longuement lors du moment II sur cette scène.

Titre 2 : les émotions mobilisées par le corps, le choix de la danse comme approche des émotions

J'ai vu dans ce premier temps combien les émotions semblent reliées au corps, elles se définissent par un ressenti, une sensation corporelle plus ou moins diffuse. Pour autant, si le corps est toujours visible aux yeux des autres, les émotions ne le sont pas forcément, du moins extérieurement : on les perçoit par exemple au détour d'une sensation intérieure comme l'estomac serré, la gorge nouée ou sèche, des frissons qui nous parcourent, etc. Parfois, elles nous trahissent en révélant aux autres une rougeur colorant nos joues, des mains moites, des larmes ou un rire débordant, une voix défaillante. L'émotion inonde alors le corps, nous dévoilant face aux regards extérieurs.

Les émotions peuvent être transmises, modelées, lisibles à travers le corps qui les produit parfois de manière consciente et contrôlée, comme chez les danseurs ou les comédiens quand ils expriment les émotions de leurs personnages, en jouant et usant les différents signes des émotions communes au groupe ; ou parfois de manière inconsciente, quand les émotions semblent nous submerger, paraissant incontrôlables, visibles à travers ce corps devenant étranger à nous-mêmes, nous dévoilant aux autres se trouvant à nos côtés.

La danse puise dans la première et la deuxième catégorie. En effet, à la fois construction sociale par le groupe, les émotions peuvent également échapper au contrôle, devenir surprenantes, déroutantes, du côté du spectateur comme du danseur. Car le corps qui danse est un corps étrange. Face à ce corps visible, vivant, respirant, figurant les émotions, l'espace et le temps au travers de formes chorégraphiques, formes écrites d'une pensée lisible, quasiment palpable, j'interroge donc la corporéité²⁸⁶ des émotions. « Partir » de la danse semble alors nécessaire, comme une évidence, que je développerai dans le premier

²⁸⁶ BERNARD M., *Le corps*, Paris, Seuil, 1995

BERNARD M., *L'expressivité du corps, recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Delarge, 1976

MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

A la suite de Maurice MERLEAU-PONTY, Michel BERNARD propose une définition du corps à partir du concept de corporéité. Ce concept permet d'élargir à la sensation, à l'imaginaire, à l'expérience intime l'idée de corps, et de dépasser ainsi la définition d'un corps comme entité objective, stable, homogène. Le concept de corporéité permet d'englober toutes les manières de faire sens à partir de/ou avec le corps. Le corps est indissociable du sujet, il est donc modelé par le sujet, pétri de sens et d'imaginaire.

En évoquant une corporéité des émotions, je souligne l'importance du corps dans l'expressivité des émotions, tout en tenant compte des réseaux intimes, sociaux, imaginaires qui participent à la formation des émotions.

chapitre. Mais cette évidence présente une difficulté, majeure. Comment saisir la danse, le corps, de manière sociologique ? Comment analyser une chorégraphie ? Ces questionnements m'ont accompagnée tout le long de ce travail, et j'ai construit petit à petit une méthode, présentée dans le second chapitre, en l'adaptant à mon terrain, méthode nécessairement souple, fluide, me permettant de saisir les émotions dans le mouvement des corps, en évitant de les briser par une recherche figée et arrêtée. Ce qui, une nouvelle fois, a constitué un défi.

Chapitre 1 / La corporéité des émotions

Je m'intéresse dans le cadre de ce travail à deux pièces chorégraphiques marquant toutes deux l'histoire de la danse. J'ai choisi spécifiquement ces œuvres, *Giselle* et *MayB*, du fait de leur réputation quant à leur puissance narrative et émotionnelle.

I : Le corps-dansant, vecteur des émotions

Le corps-dansant est un corps étrange, car étranger à lui-même d'abord, note Benoit Lesage : « Le danseur ne joue pas avec son corps, encore moins avec des images. Il se joue lui-même »²⁸⁷. Ainsi, il s'échappe de son enveloppe coutumière, défiant le centre de gravité qui le plombe habituellement par des équilibres, des sauts, des portés. Il dessine des lignes dans l'espace, des courbes, des formes géométriques qui le transportent ailleurs, vers une dimension nouvelle sans cesse ré-inventée. L'expression du corps révèle des signes, donne du sens à ces « images en mouvements », qui deviennent alors singulières, distinctes de notre corps quotidien, se transformant ainsi en véritable outil de pensée. Pour Jean-Olivier Majastre, « l'art instaure un espace communicationnel de l'entre-deux, entre l'indicible du corps et le signe décorporé. Une lecture double l'écartèle toujours entre sa visée conceptuelle et ses données expressives, mais c'est bien parce qu'il n'appartient complètement à aucun de ces deux ordres d'existence, en même temps qu'il témoigne de leur alliance, que, des sens au sens, se joue une mise en scène sans cesse renouvelée du lien de la signification à son ancrage charnel et du lien du corps à son existence signifiante »²⁸⁸.

Un corps-dansant me semble toujours étrange, moi, spectatrice assise plus ou moins sagement dans mon fauteuil. Car il ressemble au mien, il en a les mêmes attributs : deux jambes, deux bras, un torse, une tête, etc. Je connais ce corps, je sais comment il fonctionne, comment il marche, ses mécanismes, ce qu'il peut ou ne peut pas faire, ce

²⁸⁷ LESAGE B., « L'étrange appel : le danseur et/est son double », dans *Danse, le corps enjeu* (direction ARGUEL M.), Paris, PUF, coll. *Pratiques corporelles*, 1992, p. 244

²⁸⁸ MAJASTRE J-O., « Le son du corps et le champ du signe », *Approche anthropologique de la représentation*, L'Harmattan, coll. *Logiques sociales*, 1999, p.18

qu'il ne réalisera jamais. Je ne peux pas être dupée par ce corps semblable au mien, car je l'expérimente chaque jour. Pourtant, le corps-dansant m'échappe constamment : il propose des figures insoupçonnées, il évoque des énergies nouvelles, il capte, transforme le corps et nous le rend, là, perceptible, mais tellement fugace. Oui, plus je plonge dans la danse, plus j'effleure l'étrange il me semble. Le corps qui danse est en création constante par son mouvement continu, « le sujet dansant emprunte, essaie un autre corps, et laisse cet autre parler à sa place, tout en s'identifiant à lui. (...) la danse est le passage de l'un à l'autre, une circulation »²⁸⁹. Il faut donc accepter ce vertige, substrat à toute « corps et graphie », à toute écriture formelle, à tout ressenti visuel et corporel :

« comme c'était un groupe de danseurs, il y avait des moments justement, ou le mouvement était un mouvement d'ensemble, un mouvement de groupes, comme un petit peu, comme des vagues, et là, l'émotion était forte, parce que j'avais l'impression, d'être à l'intérieur du groupe, avec eux, et donc, du coup, le mouvement, la vague du groupe, je la ressentais à travers moi en même temps » (Marilou, spectatrice, MayB, 8 mai 2008, Toulouse)

Il est temps que je présente plus spécifiquement les chorégraphies qui constituent le terrain de l'enquête, puis je m'arrêterai sur ce langage du corps dans la danse comme outil d'une sociologie des émotions.

J'ai choisi de croiser deux chorégraphies, à l'esthétique distincte et contrastée « qui construisent les corps avec des valeurs et des conventions on ne peut plus éloignées »²⁹⁰ emblématiques d'époques et de genres différents. Je m'intéresse à leur construction contemporaine, leur réception présente. Comment danse-t-on *Giselle* aujourd'hui ? *MayB* ? Comment ces rôles sont-ils joués, habités, incarnés ? Comment l'émotion est-elle construite, transmise du corps visible, corps éclairé du danseur sur la scène, vers le corps invisible, plongé dans l'obscurité du spectateur ?

A : Quand *Giselle* rencontre *MayB*, les raisons de ce choix

L'écart est grand entre ces deux pièces : l'une, considérée par les historiens de la danse comme l'archétype du ballet romantique date de 1841, l'autre décrite comme le chef

²⁸⁹ LESAGE B., *op.cit.*, p. 246-247

²⁹⁰ DOAT L. GLON M., « Le danseur et l'émotion », *Repères cahier de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne/ CDC, mars 2007, numéro 19, p. 1

d'œuvre de Maguy Marin²⁹¹, est régulièrement visible depuis sa création en 1981²⁹². L'une présente un corps transcendé, étiré, glorieux, l'autre un corps claudiquant, handicapé, monstrueux. Dans *Giselle*, le corps s'éloigne du sol, à travers les piétinés de la danseuse du haut de sa pointe, l'étirement du buste, les ports de bras fluides, les arabesques pointant vers le ciel, la gestualité sautillante qui caractérise l'écriture chorégraphique du ballet au premier acte, il s'agit d'exprimer l'irréel au second. Les interprètes de *MayB* au contraire martèlent le sol, le frappent, s'étalent et roulent dessus, se percutent, se cognent, grognent, semblent ancrés dans un sol dont ils ne peuvent s'échapper.

Pourquoi rassembler ces pièces ? Ces formes chorégraphiques si éloignées ? N'est-ce pas déraisonnable, incongru ? La lecture de Jean-Olivier Majastre notamment, éclaire ce chemin que je décide d'emprunter :

« les œuvres d'art qui, ici, me serviront de prétexte à démonstration, sont abordées comme des cas de figure, où peuvent se reconnaître ou se dévoiler des correspondances entre des champs habituellement distincts. C'est ainsi que je privilégie comme méthode d'investigation les parcours, les itinéraires, les passages, les métamorphoses, tout ce qui déplace les frontières, fait bouger les définitions, permet la circulation des significations »²⁹³.

Comparer ces ballets, rapprocher ces pièces m'aident à penser. Côte à côte, elles ouvrent de nouveaux chemins de réflexions, des pistes invisibles si j'étais restée attachée à l'une ou à l'autre. Florent Gaudez souligne combien « on considère trop souvent que la connaissance n'est que raisonnement, or la connaissance c'est aussi du narratif, mais la connaissance narrative est aussi de l'ordre du passionnel et de la croyance, elle est tout à

²⁹¹ MARIN Marguerite, (dite Maguy) est une danseuse, chorégraphe française, née en 1951. Elle a étudié la danse classique au conservatoire de Toulouse, puis a été interprète à l'Opéra de Strasbourg. Elle a suivi la formation de Maurice BEJART à l'école Mudra, avant de rejoindre sa compagnie, « Le ballet du XXème » siècle, de 1972 à 1976, où elle danse plusieurs de ses créations. Elle commence à chorégrapier avec Daniel AMBASH, également danseur et chorégraphe. Ils fondent ensemble « Le ballet théâtre de l'Arche », et s'installent dans la banlieue parisienne (Créteil). En 1981, la création de *MayB* établit sa renommée dans le monde entier. Ce succès se reproduit avec sa version de *Cendrillon*, chorégraphiée pour le Lyon Opéra Ballet. En 1984, la compagnie est rebaptisée Compagnie Maguy MARIN, elle quitte le CCN de Créteil qu'elle dirige depuis 1989, en 1998, pour s'installer dans la banlieue de Lyon (CCN Rillieux-la-Pape). Elle quitte ce CCN en 2011, et, depuis mai 2012, installe sa compagnie à Toulouse.

²⁹² En 2012 par exemple, la pièce est programmée lors du festival d'Automne à Paris, pour une série de 12 représentations au CENTQUATRE et au Théâtre du Rond Point.

²⁹³ MAJASTRE J-O., *op.cit.*, p.14

fait du côté de l'art »²⁹⁴. Je me permets donc ce grand écart, dans le temps et dans les corps, dans la danse et le langage proposé, car je cherche à connaître avec la danse. La danse peut-être à mon avis considérée comme un langage. D'ailleurs, comme le langage parlé, elle nécessite un apprentissage, l'intégration d'un code, de règles. Cette grammaire, ce vocabulaire devient « incorporé », comme le décrit Sylvia Faure dans son ouvrage *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*²⁹⁵. Ce « savoir par corps » permet alors d'intégrer une communauté, celle des danseurs, de partager et de communiquer autour de ces codes appris, intégrés. Il permet aussi de symboliser une histoire, un récit, une idée, de représenter des émotions, comme c'est le cas avec la pantomime largement utilisée dans les ballets classiques : « la pantomime est de tous les temps, elle est de tous les âges, elle est de tous les moments ! On peut définir la vie comme un scénario de pantomime, que la civilisation met en scène et dont l'instruction et l'éducation écrivent le texte »²⁹⁶.

La danse semble éloignée du monde extérieur, car elle transforme tout ce qui vient de ce monde en signes chorégraphiés. Le danseur transpose le mouvement extérieur en mouvement de danse, ce que la danse emprunte au monde naturel et humain, elle le traduit selon ses lois, ses règles. La danse est extraite du monde sensible, commun à tous les hommes, cependant les mouvements sont modelés, transformés. Il en est de même avec la représentation des émotions, qui sont à la fois à l'intérieur d'un cadre expressif tout en le dépassant, le modelant, afin de l'adapter aux dimensions scéniques, qui ne sont pas celles de la vie quotidienne. Ce n'est pas pour autant un désengagement du monde extérieur. C'est une autre manière de regarder, de bouger, de dire, de penser. La danse est un discours, un discours anthropophanique, c'est-à-dire une représentation de l'homme sur lui-même parmi les êtres, les choses et les événements.

Plus d'un siècle sépare ces deux écritures, le style et l'expression de la danse. Pourtant, si je peux encore les comparer, les croiser, c'est à partir de nos regards contemporains. Nos corps contemporains aussi. Car les lignes courbes et remplies des danseuses du XIXème

²⁹⁴ GAUDEZ F., « Julio Cortazar : penser la forme comme forme de pensée », dans *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles, La lettre volée, 1994, p. 247

²⁹⁵ FAURE S., *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La dispute, 2000

²⁹⁶ LEFEVRE M., « La pantomime », *Revue d'art dramatique*, mai 1892, p.257, cité dans RYKNER A. (dir), *Pantomime et théâtre du corps, transparence et opacité hors-texte*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.11. La pantomime était très utilisée dans les ballets d'action, dans le ballet romantique, dont *Giselle*, certaines scènes sont réalisées entièrement à travers la pantomime, notamment la scène de la folie.

siècle qui interprétaient *Giselle* ont cédé la place à des lignes longues, fines, aux angles précis. « Il s'agit de construire, patiemment et consciemment, sa propre *Giselle* [...] parce que la danseuse travaille avec la spécificité de son corps, pris dans les canons d'une époque »²⁹⁷.

Jamais je ne verrai *Giselle* telle qu'elle fut dansée à sa création. Car je vis dans un monde complètement différent d'une part, je n'aurai pas donc le regard des spectateurs de l'époque. D'autre part, la virtuosité, la vitesse d'exécution, la hauteur des jambes, la manière d'aborder ce rôle, tout évolue, bouge, glisse, y compris entre les danseuses d'une même génération, d'une même institution :

« alors que les quatre interprètes rencontrées appartiennent à la même institution et travaillent avec les mêmes personnes, dans le même cadre, depuis des années, la juxtaposition de ces témoignages met fondamentalement en lumière l'engagement de la danseuse et ses choix personnels. Chacune de ces démarches invente un chemin original entre l'écriture chorégraphique, l'effectuation du mouvement, la perception d'un rôle, l'émotion de l'interprète et celle du spectateur »²⁹⁸.

Ainsi, *Giselle*, tout comme *MayB*, se déplace en suivant les mouvements du temps, le corps de ses interprètes²⁹⁹. Cette singularité, apportée par ces corps distincts, ne doit pas être gommée, oubliée, effacée par un travail sociologique, visant l'universalité. Je reste sensible à ces rencontres entre personnages et danseurs, à l'origine de chaque interprétation, où se mêlent l'intériorité d'un danseur et l'extériorité d'un personnage, colorant ainsi chaque représentation d'un caractère unique, rare, irremplaçable. Le danseur ajoute quelque chose de plus, quelque chose de sa personne, il compose, il ne s'agit pas d'arborer les signes, mais de les rendre réels, vivants, palpables par le spectateur ; tout comme le comédien : « et ce travail du comédien n'est pas acquis une fois pour toutes dans le développement du personnage ; chaque représentation implique de reprendre la matière première du rôle pour se l'approprier à nouveau dans le contexte toujours changeant de l'affectivité qui se dégage de la vie personnelle »³⁰⁰. Ainsi, un danseur évoque sa relation au personnage d'Albrecht qu'il interprète :

²⁹⁷ DOAT L. GLON M., *op.cit.*, p.7

²⁹⁸ *Ibid.*, p.12

²⁹⁹ Je reviendrai plus longuement lors du deuxième moment de cette thèse sur l'évolution de l'écriture chorégraphique. Cf. p.221

³⁰⁰ LE BRETON D., *Les passions ordinaires*, *op.cit.*, p.285

« Aujourd'hui, à chaque fois qu'on le reprend, on ressent des choses qu'on n'a pas... pas forcément senties la fois précédente, on découvre d'autres choses, ou tu le prends différemment, ça dépend de ton état d'esprit »
(Bernardo, danseur, *Giselle*, 28 mai 2008, Toulouse)

Pourtant, le personnage garde ses caractères au-delà des différents corps qui l'incarnent, c'est dans cet interstice que je m'engage. Ainsi, un danseur de *MayB* déclare : « un nouveau danseur reprend un rôle et, petit à petit, on voit réapparaître le personnage qui était auparavant incarné par quelqu'un de très différent »³⁰¹. Dans le même sens, la danseuse étoile Laëtitia Pujol confie à propos de *Giselle* : « Il n'y a pas de mots pour décrire mon émotion devant la folie d'Elizabeth Maurin ou le second acte de Monique Loudières. Ce n'était pas "telle danseuse dans *Giselle*", c'était *Giselle* »³⁰².

Des strates se forment, se cumulent, construisent l'histoire de la pièce, du personnage, du corps et de sa danse.

Ces deux pièces sont au centre de mes investigations : diamétralement opposées, déclenchant toutes deux diverses émotions sur leur public et ses danseurs. Ainsi le vocabulaire des émotions utilisées dans les entretiens par les spectateurs est différent pour *Giselle* et *MayB*. Il est davantage lié aux émotions de type narratives dans *MayB*, comme l'angoisse et la tristesse, tandis que ce sont des émotions de type esthétiques qui apparaissent avec *Giselle*, comme la beauté.

J'essaie d'accueillir différents regards autour de ces chorégraphies : celui des danseurs d'une part (témoignages) des spectateurs également (entretiens), du geste enfin (tentative d'analyse chorégraphique, présentée dans les annexes). Une nouvelle fois, la lecture de Jean-Olivier Majastre résonne :

« C'est donc dans un aller et retour entre œuvre et spectateur que nous entendons assurer notre démarche, ni entièrement du côté de l'analyse interne du tableau, ni entièrement du côté de la réception de l'œuvre, mais dans cet espace intermédiaire qui voit l'œuvre motiver et informer notre perception, dans le même temps qu'elle l'excède, l'outrepasse ou lui échappe »³⁰³.

³⁰¹ ALVAREZ U., « Le risque de l'émotion », entretien avec Ulises ALVAREZ, *Repères*, op.cit., p.25

³⁰² DOAT L. GLON M., op.cit., p.9

³⁰³ MAJASTRE J-O., « La belle ou la bête », *L'art, le corps, le désir*, Paris, Harmattan, coll. Logique sociale, 2008, p.120

Antoine Hennion a ouvert ce chemin avec la musique, quand il écrit : « il n'est d'œuvre qu'en situation »³⁰⁴. Il s'agit de trouver le chemin au croisement de l'œuvre et du regard posé sur l'œuvre. Ne pas cloisonner la chorégraphie d'un côté, la réception de l'autre, mais chercher le lien entre les deux, ce lien permettant de comprendre comment la chorégraphie résonne chez le danseur, le spectateur, comment elle se fabrique à travers eux. Il me semble que ce lien, cet entre-deux entre les interprètes et les spectateurs, permettant la visibilité d'une œuvre, est constitué par les émotions échangées au cours de la représentation.

B. : Présentation des pièces chorégraphiques

Le ballet *Giselle*, créé à l'opéra de Paris, le 28 juin 1841³⁰⁵ est considéré par les historiens de la danse comme l'archétype du ballet romantique, « l'œuvre marque l'apogée de la nouvelle esthétique romantique (...) et qui a trouvé, dix ans plus tôt, dans *La Sylphide*, sa première véritable incarnation chorégraphique »³⁰⁶. L'entrée du ballet romantique dans la danse française remonte à 1832, juste après le romantisme littéraire ou musical, qui est déjà à ce moment-là, largement développé³⁰⁷. En effet, la technique de la danse a beaucoup évolué depuis les années 1810, notamment à travers une grande nouveauté qui caractérisera la danse romantique : les pointes³⁰⁸. A ce propos, Serge Lifar³⁰⁹ écrit : « La

³⁰⁴ HENNION A., *La passion musicale, op.cit.*, p.370

³⁰⁵ Chorégraphie de Jean CORALLI et de Jules PERROT. Musique d'Adolphe ADAM. Livret de Théophile GAUTIER et Jules-Henri VERNY DE SAINT GEORGES. Décor de Pierre CICERI, costumes de Paul LORMIER. Interprètes principaux : Carlotta GRISI et Lucien PETIPA

³⁰⁶ GUILBERT L., *Giselle*, livret du ballet de l'Opéra de Paris, Montreuil, STIPA, 2009, p.21

³⁰⁷ Le romantisme se développe en Europe dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Les précurseurs apparaissent en Angleterre Avec YOUNG (*Les nuits*, poème) et Samuel RICHARDSON (*Clarisse Harloxe*, roman), En Ecosse avec MACPHERSON et Robert BURNS. En Allemagne, le mouvement de *Sturm und Drang*, signifiant littéralement « tempête et élan », avec SCHILLER, GOETHE est largement suivi. En France, le mouvement se développe surtout après la Révolution et pendant la Restauration avec NODIER, CHATEAUBRIAND, Madame de STAEL : *De L'Allemagne* (1810). Le romantisme, n'apparaît qu'en 1820 avec la publication des *Méditations* de LAMARTINE, puis des premiers poèmes d'HUGO, MUSSET, GAUTIER. En dehors de la poésie, il s'épanouit aussi dans le roman (SAND, STENDHAL, MERIMEE, BALZAC). Plusieurs peintres français, dont les conceptions s'opposaient à un néo-classicisme fermé hérité de DAVID, sont considérés comme les maîtres de l'art romantique : GROS, GERICAULT, DELACROIX... En musique, le romantisme éclate grâce aux compositeurs allemands ou autrichiens comme BEETHOVEN, WEBER, SCHUBERT, SCHUMANN.... On peut citer également *La symphonie fantastique* de BERLIOZ (1830), où les instruments deviennent le timbre du compositeur, et la musique transmet une couleur, atmosphère qui semble raconter une histoire.

³⁰⁸ LE MOAL P. (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, coll. Librairie de la danse, 1999. Les pointes y

danseuse n'est montée sur les pointes qu'à l'époque romantique, mais la tendance à y parvenir s'observe depuis bien avant. Au XVIII^e siècle déjà on connaissait les demi-pointes, les trois quarts de pointe, preuve évidente du désir de s'élever toujours plus haut »³¹⁰.

Son usage apparaît sur la scène de l'Opéra Garnier en 1831, lors d'un tableau dansé faisant office d'intermède dans l'Opéra de Meyerbeer, *Robert le Diable*³¹¹. L'atmosphère surnaturelle et féerique de ce tableau (se déroulant au clair de lune dans un cimetière) marque le début de l'aire romantique, *Giselle* en sera son chef d'œuvre « mais la danse aura vite fait d'épuiser la poésie du surnaturel, et ce ballet restera un moment privilégié dans l'histoire »³¹². Toutes les caractéristiques du romantisme sont présentes dans le ballet : premièrement, le costume, ce long tulle blanc, dont les danseuses sont habillées lors du deuxième acte, marque le « ballet blanc » des chorégraphiques romantiques³¹³. D'autre part, l'aspect fantastique prévaut « la féerie, le désir de découvrir d'autres mondes supra-terriens, réalisés sur scène, sont évidemment le propre du ballet à l'époque

sont définies comme une « technique qui consiste à danser sur le bout des orteils (faire les pointes), Par métonymie, le mot désigne aussi le chausson qui lui est spécialement adapté. Les origines des pointes sont mal connues. Il semble, qu'elles soient pratiquées au XVIII^e siècle par des hommes dans les théâtres de foire napolitains. Au début du XIX^e siècle, elles deviennent exclusivement féminines, sans que l'on en connaisse précisément les raisons. » (p.774) Je note que le ballet Tockadéro (créé en 1974) est une compagnie uniquement constituée de danseurs, qui reprennent les ballets du répertoire classique, sur pointes. BOURCIER P., *Histoire de la danse en occident, du romantique au contemporain*, Paris, Seuil, 1994 (1978), p.6, précise que « les comptes rendus des critiques prouvent que les pointes étaient pratiquées dès 1813 par la danseuse Geneviève Gosselin ».

³⁰⁹ (1905-1986) Danseur, chorégraphe, maître de ballet et théoricien russe. Il débute au sein des ballets russes de DIAGUILEV qu'il rejoint en 1923. En 1925, il en est le premier danseur ; à ce titre, il va créer les principaux rôles des chorégraphies imaginées par MASSINE et BALANCHINE. Il réalise sa première chorégraphie. Il va devenir premier danseur et maître de ballet à l'Opéra de Paris, de 1930 à 1946. A la libération, renvoyé de l'Opéra de Paris, il dirige la troupe des ballets de Monte-Carlo, avant de revenir à l'Opéra comme maître de ballet (1947-1958) et danseur (1949-1956). Il poursuit son activité de chorégraphe jusqu'en 1969.

³¹⁰ LIFAR S., *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942, p.14

³¹¹ L'acte III de l'opéra se déroule dans un cloître en ruine, dans un cimetière de religieuses qui hantent les lieux. La séquence dansée s'intitule « le ballet des nonnes », elle est annonciatrice de l'ère romantique : le cadre, l'atmosphère annoncent les fantômes qui viennent ensorceler les vivants. La danseuse Marie TAGLIONI (1804-1884), en abbesse des religieuses, apparaît sur les pointes. Paul BOURSIER écrit dans *Histoire de la danse en occident, du romantique au contemporain*, op.cit. (p.7) : « les critiques du temps la décrivent dansant sur les pointes, effleurant à peine le sol comme un être immatériel, dans un style « tout de poésie et de légèreté, de grâce et de suavité » qui produisait un « effet miraculeux ». Le sens de la danse avait changé : la virtuosité cédait à l'expression, la technique au style ».

³¹² GINOT I., MICHEL M., *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p.20

³¹³ Ainsi, d'autres ballets tels que *La Sylphide* (créé en 1832 par Phillipe TAGLIONI, danseur et chorégraphe italien, pour sa fille Marie TAGLIONI) présente également ce costume blanc et long. A ne pas confondre avec le tutu court, utilisé dans des ballets académiques, plus tardifs du chorégraphe Marius PETIPA (1818-1910, frère de Lucien PETIPA, créateur du rôle d'Albrecht dans *Giselle*) comme *Le Lac des Cygnes* (1877), *Don quichotte* (1869), *Raymonda* (1898) etc. Marius PETIPA voulait en effet que les jambes de la danseuse soient visibles afin de laisser paraître leur virtuosité.

romantique »³¹⁴. En effet, le ballet raconte³¹⁵ l'histoire d'une jeune paysanne³¹⁶, Giselle, morte par amour et se transformant en esprit. L'acte II se déroule dans la nuit, au cimetière, près d'une forêt, où les willis, ces jeunes femmes mortes avant leurs nocces, obligent chaque homme à danser jusqu'à l'épuisement total, les poussant vers la mort. L'acte II, surnaturel et fantastique s'oppose parfaitement à l'acte I, représentant l'univers terrestre et pastoral des villageois. Enfin, la nouvelle technique de la pointe, parfaitement maîtrisée, donne l'illusion de l'immatérialité de la danseuse, tout comme sa gestuelle fluide et lente, les arabesques et pas de deux, véritable défi à la pesanteur, qui caractérisent le deuxième acte³¹⁷.

Jusqu'alors, la danse masculine, au XVII^e et au XVIII^e siècle, s'était développée plus rapidement que celle de la danseuse, mais le ballet romantique « établit le règne de la ballerine (...) cette projection imaginaire de la danseuse, aboutissement de l'évolution du ballet, va aussi déterminer son devenir, notamment en ce qui concerne la technique, tout entière tournée vers l'élévation et les artifices permettant de faire oublier que danseurs et danseuses sont des êtres humains »³¹⁸ souligne Isabelle Ginot et Marcelle Michel, dans un ouvrage d'histoire de la danse. *Giselle* exalte les sentiments des personnages, « Giselle a un pouvoir de séduction que rien semble-t-il ne saurait altérer. Cette petite paysanne, qui par amour perd la raison et qui après sa mort revient en ombre insaisissable protéger celui qu'elle aime, arrive toujours à nous émouvoir »³¹⁹. *Giselle* a bien failli disparaître du

³¹⁴ LIFAR S., *op.cit.*, p. 14

³¹⁵ Théophile GAUTIER avait trouvé dans l'ouvrage de Henri HEINE, *De l'Allemagne* (Paris, 1835) cette légende des willis qui l'inspira pour *Giselle*. Dans le livret distribué lors de la représentation de *Giselle* à L'opéra Garnier en octobre 2009, une partie du texte d'Henri HEINE était reproduite : « Il existe dans une partie de l'Autriche une tradition d'origine slave : c'est la tradition de la danseuse nocturne, qui est connue sous le nom de willi. Ces willis sont des fiancées qui sont mortes avant le jour des nocces. Les pauvres jeunes créatures ne peuvent demeurer tranquilles dans leur tombeau. Dans leurs cœurs éteints, dans leurs pieds morts est resté, cet amour de la danse qu'elles n'ont pas pu satisfaire durant leur vie ; et, à minuit, elles se lèvent, se rassemblent en troupes sur la grande route, et malheur au jeune homme qui les rencontre ! Il faut qu'il danse avec elles ; elles l'enlacent avec un désir effréné, et il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe mort », citation de l'ouvrage de Henri HEINE, extraite du livret de l'Opéra de Paris, *Giselle, op.cit.*, p.26

³¹⁶ « Albert (ou Albrecht) prince de Silésie, se déguise en villageois pour courtoiser les paysannes, parmi lesquelles Giselle dont le garde chasse Hilarion est amoureux. Ce dernier ayant découvert l'identité du prince, il le dénonce alors que Giselle se trouve face à Bathilde, la noble fiancée d'Albert. Giselle en perd la raison et meurt (acte I). Dans un cimetière forestier, la nuit, les willis, fantômes de jeunes filles mortes d'amour avant leurs nocces, traquent sans pitié toute présence masculine. Leur reine Myrtha initie Giselle au rituel mortifère. Leur première victime est Hilarion, la seconde serait Albrecht si Giselle ne le sauvait par la force de son amour » *Dictionnaire de la danse, op.cit.*, p.541

³¹⁷ Cf. Annexes, extrait du pas de deux de l'acte II de *Giselle*

³¹⁸ GINOT I., MICHEL M., *La danse au XX^{ème} siècle, op.cit.*, p.20

³¹⁹ LACOTTE P., « Giselle : le style romantique », *L'avant scène, ballet danse*, mars 1980, p.23

répertoire de l'Opéra de Paris, lorsque ce dernier ferma durant la guerre de 1870. C'est grâce au chorégraphe Marius Petipa, alors parti travailler en Russie, à St Petersburg, qui « l'amena » dans ses bagages, il a remonté et enrichi dans les années 1880. Il revint à Paris au travers des ballets russes de Serge de Diaguilev³²⁰, qui, invité au palais Garnier en 1910, présente *Giselle*. Depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle, *Giselle* est entrée au répertoire des plus prestigieuses compagnies de danse classique, ce ballet a été également l'objet de nombreuses relectures contemporaines³²¹. Pour l'historienne de la danse Giannandrea Poesio : « L'action de *Giselle* est formulée précisément de façon à créer et maintenir une tension toujours grandissante tout au long des deux actes. Il en résulte un effet dramatique atypique au regard des ballets du XIX^e siècle qui conduit les historiens de la danse à comparer *Giselle* aux grandes tragédies shakespeariennes »³²².

*MayB*³²³ est une pièce contemporaine, créée par la chorégraphe Maguy Marin dont la première eu lieu en novembre 1981 au théâtre municipal d'Angers, « truculent, féroce, tragique, absurde, ce petit peuple de personnages, corps blancs, de tous âges, précipités

³²⁰ (1872-1929), Directeur de compagnie russe. C'est un « touche à tout » : il fait des études de droit à Saint-Petersbourg de 1890 à 1894, il fait également des études de musique au conservatoire avant de se tourner vers les arts plastiques. Il devient critique et organise des expositions en Russie, puis en France. Il souhaite faire découvrir le meilleur de l'art Russe aux parisiens, aussi il organise des expositions de peinture, des concerts au début du XX^{ème} siècle dans la capitale française. En 1909, il propose au théâtre du Chatelet la première saison des Ballets Russes. C'est un succès, qui lui permet d'en faire une compagnie régulière itinérante. Il n'est ni chorégraphe, ni danseur, ni musicien, pourtant il joue un rôle fondamental dans les créations des ballets russes. Il sait découvrir les jeunes danseurs, les chorégraphes. Il demande à des compositeurs et des décorateurs de participer aux créations. Parmi les compositeurs, STRAVINSKI a composé des œuvres majeures musicalement, pour ces ballets, par exemple, la musique du *Sacre du Printemps* en 1913. Parmi les décorateurs, il fait appel à des peintres comme Georges BRAQUE, Henri MATISSE, Pablo PICASSO afin de créer les décors, costumes, rideaux de scène. Préférant les œuvres courtes au ballet, il invente les « soirées de la danse » qui présente aux spectateurs plusieurs « petit-ballets ». En laissant l'opportunité de chorégrapier à FOKINE, NIJINSKI, MASSINE, NIJINSKA, BALANCHINE, il modifie profondément la danse de son temps. Les œuvres majeures des ballets russes : *Pétrouchka* (1911, chorégraphie de FOKINE, musique de STRAVINSKI) *Le sacre du printemps* (STRAVINSKI), *L'après midi d'un faune* (sur la musique de DEBUSSY, 1912), toutes deux chorégraphiées par NIJINSKI, ont fait scandale à l'époque.

³²¹ On peut noter par exemple *Giselle Tomorrow* (1972) de Jean-Marc STEHLE, sur une musique de Pink Floyd et Soft Machine, qui raconte la résurrection de *Giselle* dans un univers burlesque, surréaliste. On peut également évoquer la reprise par le Dance Théâtre of Harlem en 1984 (chorégraphie de A. MITCHELL et Carl MICHEL), qui reprend une *Giselle* version créole, en transposant le livret dans la Louisiane du XIX^{ème} siècle. Mais la relecture contemporaine la plus célèbre reste celle proposée par le chorégraphe suédois Mats EK, en 1982, où il utilise intégralement la musique originale, mais fait de sa *Giselle* non pas une morte, mais une folle. L'acte II se déroulant alors non pas dans un cimetière, mais dans un asile. Cette version est également au répertoire de l'Opéra de Paris depuis 1993.

³²² POESIO G., « un chef d'œuvre romantique », *Giselle*, Paris, Livret du Ballet de l'Opéra de Paris, 2009, p.34

³²³ Sur une musique de SCHUBERT, Gilles DE BINCHE, Gavin BRYARS. Les costumes sont de Louise MARIN, la lumière de Pierre COLOMER.

Moment I : Du corps des émotions...

dans des marches agglutinées, émerge de la nuit pour y disparaître à nouveau »³²⁴. Il faut prendre le temps de replacer cette œuvre dans son contexte, afin de saisir le grand écart chorégraphique entre ces deux œuvres.

En premier lieu, la chorégraphe Maguy Marin se sépare des codes de la danse classique, et s'affirme également face à l'esthétique contemporaine visible de l'époque (les années 80³²⁵) puisque *MayB* nous raconte non pas une, mais des histoires. En second lieu, elle questionne la représentation idéale du corps-dansant, en mettant en scène des corps « différents », qui résistent aux codes habituellement visibles dans le champ chorégraphique. Enfin, elle propose une écriture chorégraphique qui nous bouscule, nous questionne. On s'abîme face à cette œuvre, on la suit dans ces mouvements rythmés, on se reconnaît terriblement dans ces corps étranges. Finalement, c'est la question du collectif, du vivre ensemble, du semblable et du singulier qui sont mis en jeu dans cette pièce.

Il m'apparaît nécessaire de présenter le parcours de Maguy Marin, afin de comprendre comment elle s'est construite au sein du champ chorégraphique. Nous verrons alors combien cette construction singulière est à l'origine de sa démarche chorégraphique ; puis, je m'intéresserai plus particulièrement aux corps-dansants de *MayB*.

Avant d'être chorégraphe, Maguy Marin est une danseuse classique. À ce titre, elle a suivi l'enseignement académique proposé dans les conservatoires. Son corps a été modelé, imprégné de cet « idéal-type » classique. Ce dernier pourrait se caractériser par la beauté formelle des lignes, la virtuosité des mouvements, la recherche de l'élévation ; cet apprentissage nécessite discipline, rigueur, docilité. « Nous apprenons par corps » écrit Pierre Bourdieu dans *Méditations Pascaliennes*³²⁶. Ce qui est appris par corps, ensemble de dispositions et d'habitudes, inculque des valeurs aux individus, « les rapports au corps individuel sont liés au rapport au corps dominant qui est en jeu dans la forme de danse

³²⁴ Article sur *MayB*, dans *le Dictionnaire de la danse*, *op.cit.*, p.581

³²⁵ En effet, au début des années 80, les Français découvrent toute la danse américaine, qui est davantage tournée vers l'abstraction. Je pense ici notamment à Merce Cunningham bien sûr qui a ouvert la voie dès les années 40, Alwin Nickolais aussi, mais surtout les Post-modernes. Ils ont pour point commun de chercher une danse hors de la narration, de l'émotion. Le mouvement seul suffit. Les post-modernes vont plus loin encore, en cherchant des mouvements hors de toute virtuosité, performance. Les mouvements quotidiens envahissent les plateaux, tout comme les costumes : on danse en petite robe de rien, baskets, jogging.

³²⁶ BOURDIEU P., *Méditations Pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p.169

apprise »³²⁷. Quand elle évoque son passé classique, Maguy Marin parle de code, discipline, positions et attitudes très précises : « il fallait être une interprète, la plus juste possible d'une chorégraphie »³²⁸.

À l'issue de sa formation au conservatoire, Maguy Marin devient une danseuse classique parmi tant d'autres, en intégrant la compagnie du Ballet de Strasbourg. Elle va rencontrer alors un autre monde, celui du théâtre. Grâce aux comédiens du théâtre national de Strasbourg, elle découvre l'univers de Samuel Beckett³²⁹ : « Quand je lis Beckett, c'est vraiment quelque chose de très très fort quoi..... donc je pense que..... et qui est relié d'une certaine façon je ne sais pas comment..... très intimement à ma vie à moi..... il y a de la circulation quoi quand je lis Beckett, je sais pas comment dire (*elle rit*), ça circule en moi »³³⁰.

Cette brèche ouverte par le théâtre, elle décide de s'y introduire, de la creuser, de l'agrandir, en choisissant de suivre une nouvelle formation, proposée par un chorégraphe qui fait vaciller la danse à l'époque : Maurice Béjart³³¹. Pendant trois années consécutives,

³²⁷ FAURE S., *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La dispute, 2000, p78

³²⁸ Documentaire sur Maguy MARIN, *Le pari de la rencontre*, (réalisation Luc RIOLON) mars 2009, production 24 images, France 2

³²⁹ BECKETT S. (1906-1989), écrivain, poète et dramaturge irlandais. C'est lui qui révéla le « Nouveau Théâtre » au grand public, car, contrairement à GENET ou IONESCO, la première pièce de BECKETT, *En attendant Godot* (créée en 1953) va connaître le succès auprès des spectateurs et des critiques. LOMBEZ C., BISMUTH H., ROSS C., *Lectures d'une œuvre, En attendant Godot, Fin de partie, de Samuel Beckett*, Nantes, éditions du temps, 1998. Ils écrivent p. 46 : « On a souvent regroupé le théâtre de Ionesco et de Beckett sous le nom générique de « théâtre de l'absurde. (...) la thématique de l'absurde était déjà présente dans les pièces de Sartre et de Camus ; mais ici, son traitement va être profondément différent : c'est par le démantèlement du langage que les nouveaux dramaturges vont révéler la présence de l'absurde ». Le théâtre de BECKETT se construit sur le langage, la révolte, la misère humaine. La dégénérescence physique est un thème récurrent chez BECKETT (dans *Fin de Partie*, joué en 1957, Hamm est un infirme cloué dans son fauteuil, Nagg et Nell sont des culs-de-jatte vivant dans des poubelles. Dans *Malone meurt* (roman écrit en 1948) le personnage central est un infirme couché sur son lit et écrivant. Dans *L'innommable* (1953), Worm est un homme-tronc posé dans une jarre, « Worm » signifiant ver de terre en anglais.

³³⁰ MARIN M., documentaire, *op.cit.*

³³¹ (1927-2007) : « on ne peut pas inventer des pas en dehors d'un corps précis. La danse n'a rien d'abstrait. Plus les danseurs sont eux mêmes et plus je suis moi-même », citation extraite de « Béjart », *Télérama*, hors-série, n°150, décembre 2007, p. 10.

Maurice BEJART est un chorégraphe qui dans les années 50 et 60 va donner de « l'oxygène » à la danse. En effet, il connaît le langage classique, académique, car il a été formé à cette discipline, mais il va chercher à la déformer, la modeler afin de construire son propre langage, qu'il présentera dans ses chorégraphies : « en même temps qu'il dépouille le ballet de ses tutus et autres diadèmes, il décharge la chorégraphie de ses figures codées, comprenant que l'exploitation de thèmes contemporains ne peut plus se concevoir désormais à travers un vocabulaire conventionnel. (...) Il fait subir une véritable cure de rajeunissement au ballet de son temps, invente des figures puissantes et originales en torturant le mouvement académique, avec irrévérence certes, mais amoureuxment » ; Jean Claude DIENIS, « La beauté du diable », *Télérama*, *ibid.*, p.14.

Moment I : Du corps des émotions...

elle suit les cours dispensés à l'école Mudra³³² de Bruxelles : musique, chant, théâtre, danse, mais aussi improvisation, création chorégraphique, « chez Maurice Béjart, en grande partie, je découvre que je suis maître de ce que je fais, de mes choix ». Elle ajoute « c'est l'apprentissage de la liberté »³³³. Elle fait partie de la première promotion, lors de l'ouverture de l'école en 1970 : « j'ai découvert, par un article, qu'une école pluridisciplinaire ouvrait à Bruxelles. A l'audition, nous étions très nombreux, mais j'ai été prise. (...) les professeurs étaient fantastiques, notamment Fernand Schirren (percussions et rythme), Alfons Goris (jeu théâtral). Ils ne se posaient pas comme des maîtres, mais dans une attitude d'expérimentation et de recherche »³³⁴. Ces trois années sont très importantes, car elle va accueillir de nouvelles dispositions en elle, et notamment un goût pour la connaissance, la recherche, la création :

« L'idée d'être chorégraphe, ça c'est pas quelque chose que j'avais vraiment en tête, mais.... l'idée d'être créative, ça c'est un virus qu'on nous avait donné quelque part dans l'école, c'est-à-dire que, le fait de rechercher dans un espace clos..... quoi faire avec un texte, quoi faire avec un objet, quoi faire, comment faire un déplacement, avec un regard.... ça c'était.... c'était déjà inscrit dans..... c'était..... je pouvais plus faire sans »³³⁵.

Ainsi, toutes les matières qui viennent nourrir ces pièces chorégraphiques (le geste, le rythme, la voix, le théâtre) s'inscrivent en elles dès ces années-là. Je pense ici à la théorie de *l'Homme pluriel* de Bernard Lahire³³⁶, où il envisage une pluralité d'*habitus*, emmagasinés au cours des différentes socialisations, des rencontres de l'individu. Des sortes de strates d'*habitus* s'accumulent alors en elle. Si l'apprentissage de la danse classique lui a apporté la rigueur, la méthode, l'école de Mudra laisse exploser sa

³³² Cette école a été créée en 1970, par BEJART, à Bruxelles. Il écrit à son propos : « Mudra est une école. Ce n'est pas « mon » école parce que je n'essaie pas d'y contraindre des jeunes à penser, à agir et à réagir comme moi : j'essaie au contraire de les faire agir et réagir comme eux » dans BEJART M., *Un instant dans la vie d'autrui*, Paris, Flammarion, 1998.

En 1987, il ferme « Mudra », part s'installer à Lausanne avec sa compagnie où il y ouvrira une nouvelle école en 1992 : « Rudra ».

Il a fondé en 1977 « Mudra Afrique » (au Sénégal, la directrice sera Germaine ACOGNY) afin de donner un nouvel essor à la danse africaine. La pédagogie est essentielle pour Béjart : « si je ne conserve pas mes ballets, c'est qu'à mes yeux mon activité de chorégraphe n'a pas d'importance foncière. Donc je crois à mon activité pédagogique mais dans le sens le plus large du mot. Je pense aussi que la pédagogie, c'est le meilleur moyen d'apprendre. Et donc de rester en vie », citation extraite d'*Un instant dans la vie d'autrui*, *ibid*.

³³³ MARIN M., documentaire, *op.cit.*

³³⁴ IZRINE A., propos de Maguy MARIN dans « Les écoles, dansez jeunesse ! », *Télérama*, Hors-série Béjart, *op.cit.*, p. 44

³³⁵ Documentaire, *op.cit.*

³³⁶ LAHIRE B., *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998

singularité. Maguy Marin se retrouve alors, à la fin des années 70, nourrie de ces valeurs incorporées au cours du temps, prête à fonder sa compagnie. Elle crée avec Daniel Ambasch, rencontré à Mudra, le ballet-théâtre de l'Arche, qui deviendra au début des années 80, la compagnie Maguy Marin. À l'époque :

« les conditions de travail étaient très dures... on avait rien, on avait pas d'argent, on se payait pas. Il y avait comme ça un noyau dur de gens qui... qui étaient investis vraiment dans le travail de la compagnie, pas seulement parce qu'ils me faisaient confiance, mais parce qu'ils croyaient aussi à cette... investiture pluri-disciplinaire qui mettait en jeu l'interprète dans toutes ses capacités... »³³⁷.

Ensemble, ils gagnent deux concours : celui de Nyons en 1977 (*Évocation*), mais surtout celui de Bagnolet en 1978 (*Nieblas del Nino*)³³⁸. C'est d'ailleurs à l'issue de ce concours qu'elle reçoit une aide à la création pendant trois ans. Elle va alors travailler à l'écriture de *MayB*.

En 1981, *MayB* est présentée pour la première fois au théâtre d'Angers. À travers cette pièce, elle gagne une reconnaissance dans le monde de la danse, les critiques comme les institutions l'ont salué (elle obtient le grand prix national de chorégraphie décerné par le ministère de la Culture). Pourtant, le public « boude » les premières représentations de *MayB*, les danseurs s'en souviennent :

« les gens se levaient au bout de quelques minutes, quittaient la salle..... c'était insupportable pour eux »
(Roberto, danseur, *MayB*, 6 juillet 2009, Toulouse)

On peut se référer ici à la théorie du *Triple jeu de l'art contemporain*, proposée par Nathalie Heinich³³⁹. Selon elle, il existe une frontière entre l'œuvre d'art et le monde ordinaire, l'essentiel des propositions contemporaines portent sur le déplacement de cette frontière. Nathalie Heinich montre combien cette transgression d'une frontière de sens commun par l'art contemporain entraîne des réactions en général négatives de la part des acteurs non spécialisés, qui réaffirment la frontière en refusant cette transgression. Cela se

³³⁷ documentaire, *op.cit.*

³³⁸ J'emploie à escient le terme « surtout », car de nombreux chorégraphes de ce qui deviendra « La nouvelle danse française » ont gagné le concours de Bagnolet. Je pense ici notamment à Dominique BAGOUET (1976), François VERRET et Jean-Claude GALLOTTA (1981), Philippe DECOUFLE (1983), Mathilde MONNIER (1985). Ces chorégraphes dirigent pour la plupart des centres chorégraphiques nationaux aujourd'hui. Gagner le concours de Bagnolet, c'était donc acquérir une légitimité. Cf. l'ouvrage de GUIGOU M., *La nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2004

³³⁹ HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998

traduit par des commentaires négatifs autour de l'œuvre, voire des dégradations physiques ou des interruptions sur la scène des spectateurs dans le cadre du spectacle vivant. Les spécialistes, au contraire, réagissent positivement, élargissant alors les frontières de l'art pour y intégrer cette proposition et la rendre petit à petit accessible aux spectateurs. C'est bien ce qu'il s'est passé avec *MayB*, au début des années 80, la majorité des spectateurs quittaient la salle, la pièce était jugée scandaleuse. Cette pièce bouscule, chavire, questionne les spectateurs. Mais aujourd'hui, *MayB* ne pose plus « problème », les spectateurs la réclament, elle est jouée de par le monde, en effet, depuis sa création, la pièce a été jouée plus de trois cents fois³⁴⁰.

Cette chorégraphie transgresse les conventions formelles d'une part, mais aussi déplace et questionne les frontières mêmes de la danse : « ma formation, dès Mudra, m'a d'emblée introduite à une réflexion profonde, y compris pour l'interprète, sur le pourquoi et le comment de l'expression artistique. J'avais vingt ans, et la question était déjà posée : si petite soit-elle, qu'elle est exactement la place que j'occupe dans une collectivité ; y servant à quoi »³⁴¹.

En effet, Maguy Marin cherche avec ses danseurs-acteurs une manière personnelle, intime, intérieure de s'exprimer. En cela, elle s'oppose aux représentations idéales et idéelles de la danse classique. Mais elle va plus loin, en intégrant la voix, la marche, l'immobilité, elle bouscule les frontières mêmes de la danse³⁴² :

« *May B* évoque par le rythme asséné de ses pas, ses grognements, ses grimaces féroces et tragiques à la fois, les personnages et l'univers de Samuel Beckett. Solitude et dérégulation, masques inquiétants, déhanchements convulsifs et contorsions campent un petit peuple en

³⁴⁰ *Dictionnaire de la danse, op.cit.*, p.581. *MayB* « établit sa renommée dans le monde entier ».

Si cette pièce aujourd'hui est acclamée par le public, MARIN continue de bousculer les spectateurs à travers ses nouvelles pièces. Ainsi, *Umwelt* (2004) a été à l'origine de violence inouïe pour la chorégraphe : « il y avait énormément de remue ménage dans la salle, une foule qui se lève, crie, empêche les autres de voir, les autres qui râlent parce qu'ils ne voient plus. Et pour le dernier soir, des gens qui montent sur le plateau, face au public et qui crient « arrêtez ça, vive le ballet ! ». D'autres qui cassent les guitares qui sont posées sur le plateau. Une espèce de chose très violente.... je suis vite descendue de la régie car j'avais peur pour les danseurs, arrivée sur le plateau, on a commencé à se pousser avec un homme, il m'a cassé un doigt, moi je l'ai mordu », citation extraite du documentaire, *op.cit.*

³⁴¹ Entretien de Maguy MARIN avec Gérard MAYEN, « le geste et la parole », *Mouvement*, avril-juin 2002, n°16, p.67

³⁴² Elle continuera d'interroger ces frontières avec ses pièces ultérieures, je pense ici à *Umwelt*, mais aussi à *Haha !* créée en juin 2006

détresse, la chambre d'écho où le monde nous convie »³⁴³.

En effet, *MayB* s'inspire de l'œuvre de Samuel Beckett, notamment *Fin de Partie* et *En attendant Godot*³⁴⁴.

Si Maguy Marin résiste, ce n'est pas par engagement, mais davantage par désengagement. Elle ne suit pas les règles du jeu visible à l'époque dans le champ chorégraphique. Si on reprend la théorie Bourdieusienne, elle réfute les codes esthétiques classiques d'un côté, tout en résistant également à l'esthétique contemporaine de l'époque, tournée davantage vers l'abstraction, de l'autre. Et c'est en résistant qu'elle affirme son style, son originalité, sa légitimité : « Maguy Marin ne fait pas de l'avant-garde, d'ailleurs elle n'a jamais dit : “je fais de l'avant-garde”, ce qu'elle veut dire, elle le dit d'une façon bien à elle, spéciale à elle, c'est-à-dire, elle fait quelque chose qui est signé Maguy Marin »³⁴⁵. Cette phrase d'une journaliste montre à quel point Maguy Marin a « réussi son coup », car en se positionnant hors-jeu, elle se distingue, devient sa propre référence, et marque ainsi d'autant plus le champ auquel elle appartient. Pierre Bourdieu montre en effet dans *Les règles de l'art* combien le champ artistique est un champ de lutte, plus précisément une lutte de définition dans laquelle « chacun vise à imposer les limites du champ les plus favorables à ses intérêts ou, ce qui revient au même, la définition des conditions de l'appartenance véritable au champ qui est la mieux faite pour le justifier d'exister tel qu'il existe »³⁴⁶. La rupture avec les conventions esthétiques établies, constitue une des composantes principales du répertoire d'action des avant-gardes artistiques. En étant ni dans les codes esthétiques classiques, ni dans les codes contemporains reconnus de l'époque, Maguy Marin se situe bien à l'avant-garde, jeune artiste cherchant sa place dans

³⁴³ IZRINE A., *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p.86

³⁴⁴ *En attendant Godot* (1953) permet un tournant dans l'histoire du théâtre, « la pièce fait l'effet d'une bombe, par son défi aux conventions « traditionnelles », son absence de réel sujet, d'action, sa temporalité immobile, et la déshumanisation des personnages qu'elle met en scène » écrivent Christine LOMBEZ, Hervé BISMUTH et Ciaran ROSS dans *Lectures d'une œuvre, En attendant Godot, Fin de Partie de Samuel Beckett, op.cit.*, p. 46.

Cette pièce raconte l'attente. Deux couples de personnage : Estragon et Vladimir d'un côté, des philosophes qui parlent du temps et de l'autre côté, Lucky et Pozzo, qui figure le maître et l'esclave : « la dernière journée de la pièce se clôt par les mêmes répliques que la première, en une circularité qui souligne le gouffre du temps et du langage » (p.49)

Fin de Partie (1957) est une pièce encore plus radicale, huit clos entre des personnages caractérisés par leur dégénérescence physique, il n'y a aucune action.

³⁴⁵ Directrice artistique du New York Times, documentaire, *Maguy Marin, le pari de la rencontre, op.cit.*

³⁴⁶ BOURDIEU P., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p.310

Moment I : Du corps des émotions...

le champ chorégraphique, elle propose avec d'autres jeunes chorégraphes³⁴⁷, de revenir à l'émotion, à la narration. Cette nouvelle génération deviendra la génération au pouvoir, puisqu'ils seront nommés à la tête des CCN nationaux³⁴⁸.

Maguy Marin choisit l'émotion pour mettre en mouvement notre esprit. Elle prend le risque de l'émotion. C'est une autre sorte de résistance. Entrons désormais davantage dans l'écriture chorégraphique afin de dévoiler les corps politiques de *MayB*.

Maguy Marin nous trouble, en nous présentant un monde bizarre dans lequel on se reconnaît étrangement. Sur le plateau, 5 hommes, 5 femmes. Ils portent un costume similaire dans un premier temps³⁴⁹. Similaire dans la couleur : un blanc sale, gris, comme recouvert de poussière :

*« Il y a cette uniformité là, d'un blanc un peu sale... poudreux... donc... moi j'imagine les fous, les asiles de fous »*³⁵⁰. (Anna, spectatrice, *MayB*, 9 mai 2008, Toulouse)

Les costumes semblables, comme s'ils venaient du même endroit, donnent des indices : certains spectateurs y voient par exemple des camisoles de force, pour d'autres, ce sont des survivants après un bombardement. Pourtant, malgré cette similitude, on est capable de les distinguer, car ils ne portent pas exactement les mêmes habits. D'autre part, ils n'ont pas la même manière de bouger. Ils n'ont pas tous le même corps. On est donc face à une pluralité de corps, constituant malgré tout un groupe uni.

³⁴⁷ Je pense notamment ici à Joëlle BOUVIER/Régis OBADIA avec *Les noces d'argiles* (1982) *L'étreinte* (1988), Jean-Claude GALLOTTA qui chorégraphie *Ulysse* (1981) ou *Daphnis et Chloé* (1982)

³⁴⁸ GUIGOU M., *La nouvelle danse française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, op.cit.

A partir de 1981, l'Etat décide d'appuyer la « nouvelle danse » française en créant des centres chorégraphiques nationaux, à la tête desquels de jeunes chorégraphes sont promus. L'auteur revient sur cette période, évoquant les caractéristiques présentes à l'origine (décentraliser le pouvoir, conception égalitaire entre les différents acteurs de la compagnie, mise en avant de la personnalité des danseurs/interprètes etc.) ainsi que leur évolution (elle parle d'un nouvel académisme en évoquant l'autorité du chorégraphe, la cristallisation des CCN) qui a engendré des rapports sociaux de plus en plus éloignés du modèle égalitaire qui prévalait dans les années 1970-1980.

Maguy MARIN a été nommée à la tête du CCN de Créteil en 1984, puis, en 1998, elle quitte Créteil pour inaugurer un nouveau CCN au cœur de la cité Rilleux-la-pape, dans la banlieue de Lyon. Elle a quitté la direction de ce CCN en 2011 afin de développer de nouveau projet et de « laisser la place » à de nouveaux chorégraphes me glisse t-elle lors de notre entretien en 2011. Finalement, en 2012, j'apprends qu'elle s'est installée à Toulouse.

³⁴⁹ Dans la deuxième partie de la pièce, ils seront habillés avec des vêtements de « ville » robes, manteaux, chapeaux, costumes... mais très usés et abimés.

³⁵⁰ Anna, spectatrice *MayB*, 9 mai 2008



Les personnages de MayB³⁵¹

En effet, similitude de costumes, mais aussi de maquillage, réunion des corps en une sorte « d'essaim » qui donne la sensation visible de groupe, même gestuelle. Ils réalisent les mêmes mouvements, mais chacun y apporte sa touche personnelle. Le spectateur voit alors dans le même temps, un mouvement similaire et distinct : « Il faut à la fois faire cohabiter son être, particulier, et laisser un espace à l'ensemble. C'est l'ensemble conflictuel de ces singularités qui vont accomplir un acte commun, qui sera, lui, rythmé par tous, mais quand même un »³⁵².

Cette similarité/distinction est également visible dans les caractéristiques des personnages. Ils se ressemblent en ceci, celui d'être « hors-norme ». Ils sont en effet hors-norme à double titre : différents des corps visibles dans l'espace social du « dehors », je veux dire hors plateau, les corps croisés quotidiennement ; mais différents aussi par rapport au corps-dansant habituel. Loin des corps athlétiques, jeunes, beaux, habituellement visibles sur les scènes occidentales.

Ici, chacun est caractérisé, stigmatisé par son handicap (une épaule levée, une jambe claudicante, un bandage autour de la tête), par sa vieillesse (corps affaîssi, dos vouté), par

³⁵¹ Capture d'écran à partir de la vidéo de *MayB*, joué le 22 décembre 1983, à la maison des Arts André Malraux, Créteil, réalisation Jean MORLOCK, par le Ballet Théâtre de l'Arche, direction artistique : Daniel AMBASH, Maguy MARIN, avec : Helena BERTHELIUS, Luna BLOOMFIELD, Raymond BRISSON, Yann GERBRON DE GRAVAL, Christiane GLIK, Michel LECOQ, Maguy MARIN, Jean Marie RASE, Anna RODRIGUEZ, Adolfo VARGAS, Karin VYNCKE.

³⁵² « Entretien avec Maguy MARIN », propos recueillis par Gwenola DAVID, *Danser*, n°270, p.41

Moment I : Du corps des émotions...

sa grosseur (corps obèse), par des nez crochus, des yeux noircis, des bouches édentées...

« Il y a le visage, ben c'est ce qui m'a fait penser à des zombies tout de suite parce que, j'ai rapidement remarqué que certains s'étaient noircis les yeux, donc avec le blanc, cela leur faisait vraiment des trous à la place des yeux, et euh... plus des grands nez des faux nez qu'ils se sont rajoutés {..} enfin, c'est le côté théâtral, dans les accessoires, ça donnait un côté théâtral. Finalement, ça donnait du relief du coup, parce que... ils étaient en uniformes blancs, les cheveux en blancs, et puis, ces petites caractéristiques, qui les distinguaient, euh, ça donnait du relief » (Marilou, spectatrice, 8 mai 2008, Toulouse)

Dans ces corps bizarres, étranges, caricaturaux, on retrouve des gestes quotidiens (se gratter, manger, enlever ses chaussures), des attitudes, des émotions qui nous transportent, nous happent, nous parlent :

« Parce que je trouve que des, des êtres comme ça, euh, même poudrés... nous ressemblent plus, que euh, euh..... de magnifiques danseurs athlétiques et..... plein de grâce ! » (Mathieu, spectateur, MayB, 13 mai 2008, Toulouse)

Chacun peut se retrouver, se reconnaître dans une manière d'être ou de réagir présentée sur la scène. En choisissant d'incarner des personnages très archétypaux, Maguy Marin nous les rend finalement familiers.

Maguy Marin joue donc avec des personnages typés, marqués, qui semblent être de lointain cousins, « les corps de chacun, les visages, constituent la danse au même titre que les mouvements composés ; ou plutôt, ils en donnent la mesure humaine, concrète »³⁵³. Elle casse ainsi la hiérarchie habituelle entre le danseur et le spectateur, « mon dialogue avec eux n'a pas besoin d'habits éblouissants. On usurpe quelque chose quand on cherche le ravissement, quand on possède les gens, quand on les embarque, au lieu de les rapprocher d'une relation à créer ensemble »³⁵⁴. Le danseur n'est pas une sorte de surhomme, extraordinaire, capable de réaliser des prouesses avec son corps. Pour autant, il nous est impossible de nous reconnaître totalement dans ces corps étranges. Maguy Marin ouvre ainsi une voie, nous incite à regarder autrement, nous questionne sur les relations humaines et la condition humaine, en jouant avec les émotions, comme je le démontrerai

³⁵³ VAUTRIN E., « Le poème chorégraphique », *Mouvement*, janvier-mars 2009, n°50, p. 155

³⁵⁴ MAYEN G., *Mouvement*, op.cit., entretien avec Maguy MARIN, p.69

dans le deuxième moment³⁵⁵.

II : La pratique de la danse, comme matière des émotions, construction d'une compétence émotionnelle³⁵⁶

La danse oscille sans cesse entre l'expressivité et la forme, « deux pôles, deux tentations, autour desquels, depuis le XVIIe siècle au moins, la danse s'est articulée, accentuant l'une ou l'autre dimension selon l'époque et les créateurs »³⁵⁷. En soulignant ces deux versants de la danse, Jean Georges Noverre³⁵⁸, écrit :

« la première ne parle qu'aux yeux, et les charme par la symétrie de ses mouvements, par le brillant de ses pas et la variété des temps ; {...} ceci n'offre que la partie matérielle. La seconde {...} est {...} l'âme de la première ; elle lui donne la vie et l'expression et, en séduisant l'œil elle captive le cœur et l'entraîne aux plus vives émotions ; voilà ce qui constitue l'art »³⁵⁹.

Certains chorégraphes choisissent de travailler uniquement la forme des gestes, les lignes du corps dans l'espace, les géométries des corps des uns par rapport aux autres, comme nous le verrons plus loin en jetant un regard sur l'histoire de la danse³⁶⁰. Il est vrai qu'en choisissant deux pièces « expressives », je me situe d'emblée dans la catégorie des danses « théâtrales » dans la mesure où nous avons à faire à des scènes, des personnages, une histoire narrée.

A : La danse, entre expressivité des émotions et performance corporelle

Très vite, la danse m'est apparue comme un formidable terrain pour une sociologie des émotions. En effet, la danse classique ou contemporaine occidentale, même si elle n'est pas rituelle, travaille à partir d'un « outil » quotidien et universel : le corps ; elle met en

³⁵⁵ Cf. p. 185

³⁵⁶ Cf. Les groupes de statut défini par Maurice HALBWACHS : l'idée que les émotions se déploient dans un groupe social adapté : « c'est dans les groupes dont nous faisons partie que nous avons appris à les exprimer, mais aussi à les ressentir » dans « L'expression des émotions et la société », *op.cit.*, p.173

³⁵⁷ FEBVRE M., *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, édition Chiron, 1995, p. 13

³⁵⁸ (1727-1810) Danseur, chorégraphe, maître de ballet et théoricien français.

³⁵⁹ NOVERRE J.-G., *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Librairie Théâtrale, 1977, (1760), p.37

³⁶⁰ « Toute la danse occidentale est parcourue du duo/duel entre virtuosité et expressivité, entre danse « pure » et danse « théâtrale » » souligne Michèle FEBVRE, *op.cit.*, p.13

Moment I : Du corps des émotions...

scène ce dernier à travers des interactions, des postures, des manières d'être. Même transformé par une technique ou une gestuelle propre à un chorégraphe, il garde sa présence de corps, je veux dire par là qu'il n'est pas malléable à merci. Le danseur transmet des émotions à travers son corps, sur scène il ne parle pas, ou rarement (c'est le cas dans les pièces qualifiées par la critique de « danse-théâtre », comme les œuvres de Pina Bausch³⁶¹ par exemple). Danser, c'est faire du corps l'unique matière des émotions, des sentiments : « Là où finit le monde du verbe commence celui du geste, révélateur ou non du monde invisible, des émotions, des sentiments, capable d'évoquer éventuellement irréel et surnaturel »³⁶². Danser, ce peut être aussi faire du corps le médium du récit ; ainsi, dans les ballets du répertoire classique comme *Le Lac des Cygnes*, *La belle au bois Dormant*, *Don Quichotte*³⁶³, etc., mais aussi dans les pièces contemporaines telles que *Ulysse*³⁶⁴, *Stella*³⁶⁵, *Welcome to paradise*³⁶⁶, le corps sert de témoignage au récit ; à travers lui, le public perçoit et donne du sens à ce qu'il voit : il interprète des signes qui vont permettre d'établir l'intelligibilité du rôle. Le danseur incarne une situation, la rend vivante aux yeux des spectateurs : « L'art du comédien ou du mime, repose tout entier sur la ritualité du visage et du corps, de la posture, des déplacements, ou de la respiration »³⁶⁷. Dès lors, choisir d'observer une œuvre de danse semble être un bon moyen de saisir ces émotions, et tenter de découvrir, derrière cette représentation, une vision sous-jacente de l'homme.

Pour avancer sur cette piste, je me suis appuyée et inspirée des ouvrages de Thomas Pavel³⁶⁸, Florent Gaudez³⁶⁹. Tous deux traitent du roman, et montrent comment le récit et la narration peuvent être utilisés comme moyen de connaissance. Pour Florent Gaudez, il

³⁶¹ (1940-2009), danseuse et chorégraphe allemande : « Pina Bausch n'a pas seulement créé un nouveau style de danse mais un genre théâtral inédit : le théâtre dansé. Sur ce point, les avis ne divergent presque plus. (...) caractérisé par sa grande ouverture, son travail interdisciplinaire et le jeu extrêmement libre de sa recherche, le théâtre dansé porte en lui une vue singulière sur le monde » souligne Norbert SERVOS, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001, p.9

³⁶² CHRISTOUT M.-F., *Le Ballet occidental, naissance et métamorphoses XVIème-Xxème siècles*, Paris, Desjonquères, 1995, p.1.

³⁶³ Je fais référence ici aux chorégraphies de Marius PETIPA, créées respectivement en 1893, 1890, 1869.

³⁶⁴ De Jean-Claude GALLOTTA (1981)

³⁶⁵ De Anne Teresa de KEERSMAECKER (1990)

³⁶⁶ De Joëlle BOUVIER et Régis OBADIA (1989)

³⁶⁷ *Ibid.*, p.287.

³⁶⁸ PAVEL T., *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

³⁶⁹ GAUDEZ F., *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1997.

s'agit d'envisager tout acte littéraire, non seulement comme acte créateur, mais aussi comme acte de connaissance sur le monde ; car l'œuvre littéraire n'est pas seulement narrée, elle est aussi raisonnée, et ce modèle narratif peut-être support de connaissance. Thomas Pavel quant à lui indique que « l'intérêt de chaque œuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous genre et parfois le génie de l'auteur, une hypothèse substantielle sur la nature et l'organisation du monde humain »³⁷⁰. La lecture peut suivre deux cheminements : s'arrêter au plaisir de lire, et vivre plus ou moins intensément les aventures des héros ; ou/et découvrir dans cette manière d'écrire, de représenter le monde, une vision sous-jacente de l'homme.

Cette approche du texte comme acte de connaissance fut la méthodologie employée par Clifford Geertz afin de comprendre le combat de coqs balinais ; il décide en effet de considérer le combat de coqs comme ayant à « dire quelque chose de quelque chose » et donc à l'analyser comme un texte : « traiter le combat de coqs comme un texte, c'est en faire ressortir un trait qu'on risquerait de voiler en prenant l'un des partis les plus indiqués : le traiter comme un rite ou comme un passe-temps. Ce trait, c'est l'usage qu'on y fait de l'émotion à des fins de connaissance »³⁷¹. Le combat de coqs apparaît comme moyen de connaissance puisqu'« il ouvre la porte de sa propre subjectivité (...) et celle de sa société. Dans le combat de coqs, le Balinais forme et découvre son tempérament et l'état d'esprit de sa société en même temps »³⁷². Il découvre ainsi combien le combat de coqs « amène à découvrir par l'imagination une dimension de l'expérience balinaise qui normalement se dérobe assez bien au regard »³⁷³. Clifford Geertz exprime ainsi l'idée que toute société contient en elle même sa propre interprétation.

La narration, tout comme l'émotion peuvent alors devenir un moyen de connaissance. Dès lors, je me retourne vers la danse, cet art qui fait du corps le lieu de l'émotion, et des mouvements le médium de la narration. L'idée s'incarne alors à partir du corps-dansant, et les hypothèses sur la structure du monde sont peut-être visibles dans cette matière vivante, cette manière de se mouvoir, d'être là, de se positionner dans l'espace, de transmettre ou pas un récit. Pour comprendre les choix d'écritures chorégraphiques présentées dans

³⁷⁰ PAVEL, *op.cit.*, p.46.

³⁷¹ GEERTZ C., « Notes sur le combat de coqs balinais », *Bali, interprétation d'une culture*, Gallimard, 1983, p.210.

³⁷² *Ibid.*, p.211.

³⁷³ *Ibid.*, p.204.

Moment I : Du corps des émotions...

chacune des pièces chorégraphiques choisies, il est essentiel de revenir aux sources, c'est-à-dire l'histoire de la danse. Ce retournement vers le passé nous permettra de saisir comment le corps-dansant est passé d'un « idéal » à un autre : si la danse romantique fait « rêver », transformant la ballerine en un être éternellement fragile et évanescent ; les bouleversements rencontrés par la danse durant tout le XXe siècle donnent lieu à une autre vision : le corps-dansant, qu'il soit virtuose ou pas, se fait tragique. Les thèmes affichés dans la danse contemporaine ou même néo-classique sont plus proches du désespoir, de la catastrophe, de la violence, de la mort, de l'enfermement, de la solitude que des Sylphides, Willis, fée, princesses et autres figures fantastiques qui hantent les ballets classiques du XIXe et du début du XXe siècle. Au cours du temps, la danse s'empare du réel, du quotidien des hommes et les chorégraphes ne cherchent plus forcément à esthétiser un mouvement et seulement divertir. Cette évolution se lit parfaitement dans la comparaison des deux approches de la finitude humaine dans *Giselle* et *MayB* ; la version romantique présente une revenante, belle et délicate, une atmosphère violente certes, mais irréelle et transcendée par le mouvement, elle suggère une vision idéaliste de l'homme, de l'au-delà, et de l'amour. *MayB* au contraire, présente un corps tragique, qui semble cloisonné dans un monde d'on ne sait où. Ainsi le mouvement même stylisé, se fait le médium d'un désespoir palpable pour le spectateur. Revenons alors sur l'histoire de cette articulation corps/sens.

La danse classique trouve son origine à la fin du Moyen-âge, dans les cours princières italiennes et françaises. Jusque-là associée à l'expression populaire et collective, elle va devenir dans l'Italie du XIVe et XVe siècle, l'instrument privilégié des fêtes à la gloire des princes. En France, Charles VIII et François Ier introduisent ces spectacles « à l'Italienne », qui vont s'affiner et s'intellectualiser sous l'influence de l'Académie royale de musique et de danse créée en 1571. Danse et littérature sont alors menées par un même dessein, tracé par les poètes de la Pléiade, prônant une forme de théâtre total où chant, musique et danse, déclamation et décors concourent à l'illustration du récit. Le *Ballet comique de la reine* est considéré par les historiens de la danse comme le premier « ballet de cour »³⁷⁴, il est joué le 15 octobre 1581 au Louvre à l'occasion du mariage du Duc de Joyeuse. Le ballet de cour est largement utilisé à des fins politiques, il conforte l'image du

³⁷⁴ Les historiens distinguent plusieurs types de ballets : ballet de cour, ballet d'action, ballet romantique, ballet académique.

roi, de sa puissance et de sa justice. De nombreux traités théoriques (*L'Orchésographie* de Thoinot Arbeau³⁷⁵) se mettent à décrire, répertorier et diffuser l'évolution de la technique, ils prennent d'abord en compte posture et pas, puis, conçoivent le ballet dans sa globalité et jettent les bases d'une première théorie de cet art nouveau. En effet, l'évolution du ballet de cour, telle que la décrit l'*Orchésographie* d'Arbeau, fait apparaître un sens du mouvement entièrement nouveau, visant à mettre en valeur la dignité du courtisan : sorties de leur cadre populaire initial, les figures devront abandonner toute violence, toute rudesse, toute expansion. Désormais, le calme, le lié, la plénitude deviennent des valeurs primordiales. De même, les figures perdent leur caractère de pantomime : « ainsi naît un art artificiel et rigoureux, où le signifiant a plus d'importance que le signifié, le geste que l'émotion qu'il produit {...}. Une autre conséquence est que l'expression individuelle, le pittoresque, le naturel sont refusés au profit d'un ordre établi avec une volonté de pérennité »³⁷⁶.

Le jeune Louis XIV entraîné quotidiennement, va faire de la danse l'instrument original de son pouvoir : *Le ballet de nuit*, en 1653, en est le meilleur exemple ; durant toute une nuit, les séquences dansées se succèdent, et Louis XIV apparaît à l'aube devant les courtisans, ce moment marquera tout son règne, c'est l'emblème du Roi-Soleil, centre de l'univers. Lorsque Louis XIV gouverne seul, à partir de 1661, toute l'influence italienne est rejetée au profit de l'ordre, la mesure, la clarté. À cette fin, il fonde la même année l'Académie royale de danse ; Pierre Beauchamps³⁷⁷ est chargé d'en fixer les règles. Les principes directeurs de son action sont les mêmes que ceux de tous les artistes officiels de son temps. Peu à peu épurée, stylisée, la danse ne tarde pas à glisser de la cour au théâtre. Mais si elle investit la scène, ce n'est pas encore en tant qu'art autonome ; elle reste un élément des tragédies lyriques, un pur objet de divertissement. En effet, elle n'intervient pas dans l'action, et se concentre essentiellement sur le développement de sa technique : le principe de l'en-dehors est élaboré, de même que les cinq positions fondamentales par exemple. Les interprètes se professionnalisent peu à peu, chacun développant une virtuosité de plus en plus poussée.

³⁷⁵ Publié en 1589

³⁷⁶ BOUSIER P., *Histoire de la danse en Occident*, Tome I, Paris, Seuil, 1978/1994, p. 120.

³⁷⁷ (1631-1705), Maître de ballet, il collabore avec LULLY et MOLIERE et invente avec la comédie-ballet, dont la meilleure illustration est *Le Bourgeois gentilhomme* en 1670. Il a participé à mettre au point un système d'écriture de la danse, qui sera repris par son disciple FEUILLET.

Moment I : Du corps des émotions...

Il faut attendre le maître de danse Jean Georges Noverre, en désaccord avec l'esthétique de son époque, pour voir une évolution. Publiées en 1760, les *Lettres sur la danse* rassemblent en un corps théorique l'ensemble de ses conceptions du ballet. Très influencé par les idées de Diderot, Grimm, D'Alembert et Voltaire, il prône pour la danse le statut de « langage d'action » : il clame la capacité de son art, parvenu à un haut niveau de technicité d'être le véhicule de la narration³⁷⁸. Désormais, l'homme-individu est considéré comme la valeur essentielle, et le goût du réalisme se conjugue avec une sensibilité croissante ; les œuvres d'art cherchent davantage à présenter un « visage humain » ; c'est l'époque des portraits individualisés de Quentin de La Tour, des scènes intimistes de Chardin. La danse suit une évolution parallèle : partant en guerre contre les nombreux artifices qui paralysent le danseur, Noverre ré-introduit la dimension expressive (il faut dire que jusqu'alors l'expression des danseurs était totalement impossible du fait des masques et perruques qu'ils portaient). Isabelle Ginot et Marcelle Michel notent à son propos :

« Si Noverre réussit à ré-introduire la pantomime plutôt qu'à faire de la danse à proprement parler un langage narratif, son œuvre cependant marque la première émergence d'une dialectique qui constitue encore, de nos jours, l'un des moteurs essentiels de l'évolution de la danse théâtrale : chaque fois que celle-ci tendra vers la virtuosité et la perte des valeurs du naturel et de l'humain, une réaction interne la ramènera à l'émotion, l'expressivité, forte de la certitude qu'elle détient quelque chose de fondamental »³⁷⁹.

On retrouve bien les deux pôles de la danse évoqués plus tôt. Cependant, Noverre continue à trouver son inspiration dans l'Antiquité, très en vogue à son époque, il faut attendre son élève Dauberval³⁸⁰ pour aborder des thématiques plus contemporaines. Avec lui, le ballet se met à représenter des gens de tous les jours, qui existent dans la réalité. En effet, la révolution de 1789 amène sur la scène de nouvelles catégories sociales : bourgeois, paysans, militaires. Dauberval, avec *La fille mal gardée*, montée le premier juillet 1789 à l'Opéra de Bordeaux, emprunte à la vie quotidienne ces personnages et se démarque ainsi du climat mythologique habituel ; suivant l'enseignement de son maître, il utilise aussi largement la pantomime. S'ensuit une période sans grande innovation, mais

³⁷⁸ NOVERRRE J.-G., *Lettres sur la danse*, *op.cit.* Il écrit : « Briser les masques hideux, brûler les perruques ridicules, supprimer les hanches plus incommodes encore, substituer le goût à la routine, indiquer un costume plus vrai et plus pittoresque, exiger de l'action et du mouvement dans les scènes, de l'âme et de l'expression dans la danse, marquer l'intervalle immense qui sépare la mécanique du métier, du génie. »

³⁷⁹ GINOT I. et MICHEL M., *op.cit.*, p.18.

³⁸⁰ (1742-1806). Danseur et chorégraphe français

qui prépare l'avènement du romantisme. En effet, les techniques de décor et de machinerie augmentent considérablement, et certains théâtres comme le Théâtre de l'Ambigu et le Théâtre de la porte saint Martin à Paris se peuplent de forêt mystérieuse... C'est le retour du fantastique, soulignent Isabelle Ginot et Marcelle Michel : « La chute de l'Empire accroît encore l'audience de ces nouvelles valeurs chez une jeune génération déçue, qui se réfugie dans la fantasmagorie et l'irréel »³⁸¹.

En 1832, l'Opéra de Paris crée un genre totalement nouveau qui marque le début de la période romantique : *La sylphide*. Le romantisme apparaît dans la danse bien plus tardivement que dans les autres arts, comme je l'évoquais précédemment : *Le Radeau de la Méduse* de Géricault est exposé en 1819, les *Méditations poétiques* de Lamartine sont publiées en 1820, *La symphonie fantastique* de Berlioz est créée en 1830. Avec le romantisme, la sensibilité a l'avantage sur la raison, l'accent est porté sur l'individu plus que sur l'archétype social ; il en ressort une exacerbation des sentiments et de leurs expressions : le surnaturel, les costumes, le vocabulaire chorégraphique suggérant l'élévation, l'utilisation de la pointe... marque la ballerine et fait d'elle un être désincarné et impondérable, plus proche du fantôme que de la femme. À nouveau, les êtres fantastiques prennent le devant de la scène, divertissant un public admiratif des danseuses solistes. Le sens de la danse change : la virtuosité cède le pas à l'expression, la technique au style. Les personnages de paysans, de garde-chasse, etc. prennent sens pour le public bourgeois qui a désormais pris place dans les théâtres. Dès 1846, ce genre commence à s'épuiser et c'est en Russie, avec le chorégraphe français Marius Petipa, que l'évolution se poursuivra. Il modèle la danse en créant des passages d'une virtuosité extrême, mais continue à puiser l'intrigue de ces ballets dans les contes de fées³⁸², il utilise aussi la pantomime pour rendre compte du récit. Dans ces ballets, c'est clairement la technique et la virtuosité qui sont privilégiées ; face à un public aristocrates, Petipa choisit des intrigues évoquant les cours princières et autres royaumes.

Le renouveau du ballet classique se fait véritablement à travers les Ballets Russes de Serge de Diaghilev, créés au début du XXe siècle. Les chorégraphes/danseurs tels que Fokine, Nijinski et Massine, qu'il engage, sont audacieux et cherchent de nouvelles manières de représenter un récit. Ils défendent, pour chaque chorégraphie, un style propre,

³⁸¹ GINOT I., MICHEL M., *op.cit.*, p.19.

³⁸² *La Belle au bois dormant* (1890), *Casse Noisette* (1892)

un langage crée expressément en fonction du sujet traité : *Petrouchka*, *l'Après midi d'un Faune*, *Parade*³⁸³ en sont des exemples représentatifs. Incompris du public, ils sont sifflés et chaque présentation donne lieu à des échanges violents lors des tournées Parisiennes. Ainsi, *Le Sacre du printemps* provoque un déchaînement resté unique dans les annales du Théâtre des champs Élysée en 1913. La gestuelle du *sacre* rejette les cinq positions de la danse classique : elle exige des mouvements angulaires, cassés, brisant l'axe vertical du corps et renonçant à la qualité de lié qui faisait tout le brio des danseuses (qui sont d'ailleurs très mécontentes de devoir danser comme Nijinski le leur demande). Cette gestuelle ramasse le corps vers le sol, rejetant la règle d'élévation chère à la technique classique :

« En brisant le mouvement, en le ramenant vers le simple geste, [il] a fait rentrer l'expression dans la danse. Tous les angles, toutes les cassures de la chorégraphie empêchent le sentiment de fuir. Le corps n'est plus pour l'âme une voie d'évasion, au contraire ; il se rassemble, il se ramasse autour d'elle. (...) [la chorégraphie] n'a plus aucune espèce d'attache avec la danse classique. Tout y est recommencé, tout y est repris à pied d'œuvre, tout y est réinventé »³⁸⁴.

Ils sont en effet à contre courant des habitudes qui plaquent sur tous les ballets et quel qu'en soit le sujet traité, les mêmes figures virtuoses. Ainsi, ils ne sont pas si éloignés des conceptions de l'Américaine Isadora Duncan³⁸⁵, qui débarque en Europe au début du siècle et incarne elle aussi une nouvelle danse, avec Ruth Saint Denis³⁸⁶ et Loie Fuller³⁸⁷, elle est considérée comme une pionnière de la danse moderne. Elles viennent d'un monde dans lequel la danse classique est quasi inexistante, et fondent les bases les plus essentielles de la modernité : invention d'un langage gestuel, adéquation du mouvement avec le projet artistique, libération des codes conventionnels qui emprisonnent le corps. Le corps n'est plus seulement l'expression d'une virtuosité, mais essentiellement le transmetteur d'une émotion, d'une atmosphère, d'une poésie. Isadora danse pieds nus, vêtue de voiles translucides, elle improvise sa danse, s'appuyant sur les sensations qui l'habitent au moment de danser, elle cherche à trouver un lié logique aux mouvements,

³⁸³ Les deux premières chorégraphies sont de Vaslav NIJINSKI créée en 1911 et 1912, la dernière de Léonide MASSINE, 1917.

³⁸⁴ RIVIERE J., cité dans *La danse au XX siècle*, op.cit., p.34.

³⁸⁵ (1877-1927), danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine

³⁸⁶ (1879-1968), danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine

³⁸⁷ (1862-1928), danseuse et chorégraphe américaine

comme s'ils ne s'arrêtaient jamais, elle s'inspire du mouvement naturel de la respiration. Loie Fuller travaille davantage la relation à l'éclairage, elle crée des univers mystérieux et magiques. Ruth Saint Denis trouve son inspiration dans l'Égypte ancienne, l'Orientalisme, et ouvre une école aux États-Unis avec son mari Ted Shawn, formant les futures chorégraphes comme Martha Graham³⁸⁸ ou Doris Humphrey, par exemple. On parle alors de danse moderne³⁸⁹. Chacune construit une nouvelle relation au corps, explorant des champs encore inconnus : Martha Graham travaille sur le phénomène du *contract-release*³⁹⁰, tandis que Doris Humphrey cherche à travers le *fall-discovery*³⁹¹. Leur manière de bouger est complètement nouvelle et inattendue, elle provoque le corps gracieux de la danseuse classique, étiré, et presque en apesanteur. Au contraire, leurs danses s'ancrent dans le sol, la chute, l'écoute intérieure des sensations. Cependant :

« si l'on pense que la "construction" du corps dansant de la « *modern dance* » constitue une rupture, il faut quand même relever que, inscrit dans une conception essentiellement expressionniste, mytho-poétique, ce corps est par conséquent assigné à désigner, à exprimer une intériorité, ou à représenter, à illustrer un fait social ; il est traité comme matériau symbolique, expressif et signifiant et il est resté de plus l'instrument d'une forme chorégraphique relativement conforme à un ordre esthétique fondé la plupart du temps sur la succession narrative »³⁹²

Martha Graham puise en effet ses sujets dans les œuvres de la mythologie classique (*Œdipe, Jocaste*³⁹³), ou dans l'histoire récente de l'Amérique (*Appalachian Spring*³⁹⁴) ainsi que dans la littérature.

Parmi ses danseurs se trouve le jeune Merce Cunningham, qui décidera après quelques

³⁸⁸ (1894-1991), danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine. Elle recrutera notamment dans sa compagnie un certain...Merce CUNNINGHAM

³⁸⁹ Je dois ici faire référence au précurseur méconnu de cette danse : François DELSARTE. Chanteur raté, il s'intéresse aux rapports entre la voix, le geste et l'émotion intérieure. Il se promène dans les lieux publics et étudie les gestes des individus en cherchant à les relier à des états émotionnels. Il fréquente les asiles de fous, les salles d'hôpitaux, etc. À terme, il constate qu'à une émotion, une image cérébrale, correspond un mouvement, ou au moins, une tentative de mouvement. Les idées de Delsarte, transmises oralement, arrivent aux États-Unis par l'intermédiaire de ses élèves (Steele MacKaye, Henriette Crane). Le Delsartisme a une influence établie historiquement sur la danse moderne aux États-Unis. Par exemple, la mère de Ruth Saint Denis a initié sa fille à l'enseignement de Steele MacKaye.

³⁹⁰ Contracter, relâcher.

³⁹¹ Chute/verticalité retrouvée.

³⁹² FEBVRE M., *op.cit.*, p.17.

³⁹³ Il s'agit de la pièce *Night Journey*, créée en 1947, dans laquelle Jocaste rêve du drame d'*Oedipe*

³⁹⁴ Création en 1944

années de quitter cette troupe afin de fonder sa propre compagnie et de bouleverser à nouveau la danse. En effet, la rupture engagée par Merce Cunningham, au tournant des années 1960, entraîne tout un questionnement sur la danse ; d'une danse narrative et expressive, on passe à une danse abstraite, qui se veut sans émotion : « Je n'ai jamais cru à tout ce qui s'est dit de la "signification" de la musique, ou de la "signification" de la danse, à "l'expression", à "l'émotion" {...}. (J'ai) toujours pensé que la danse existait par elle-même, et qu'elle devait se tenir, à proprement parler sur ses deux jambes »³⁹⁵. Grâce à Merce Cunningham, la danse « bascule dans la modernité » : il puise dans les pensées picturales et musicales les plus avancées pour fonder la sienne³⁹⁶. Au même moment, une rupture similaire au niveau du récit dans la danse, se produit dans la danse classique

³⁹⁵ CUNNINGHAM M., entretiens avec Jacqueline LESSCHAEVE, *Le danseur et la danse*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1980, p.170-171.

³⁹⁶ (1919-2009), danseur, chorégraphe et pédagogue américain.

En tant que danseur, il a travaillé de 1939 à 1945 dans la compagnie de Martha GRAHAM ; mais c'est sa rencontre avec le compositeur John CAGE (1912-1992) en 1938, qui bouleverse sa vision de la danse. Avec lui, il crée des chorégraphies dès les années 40 et fonde sa compagnie en 1953 au fameux Black mountain college, dont il sera le directeur musical. Ensemble, ils créent des œuvres dans les années 40 à partir de structures rythmiques communes à la danse et à la musique. Isabelle GINOT et Marcelle MICHEL considèrent qu'il fait basculer la danse dans la modernité : « Pour qui prend la peine d'y penser, il reste dans les années cinquante un décalage majeur entre les pratiques d'avant garde de la peinture, de la musique, de la littérature, et celles de la danse « moderne ». Celle-ci, tout occupée à explorer le corps comme champ nouveau, n'a pas encore vraiment remis en question sa pratique spectaculaire. La plupart des œuvres « modernes » respectent une règle narrative ou du moins se réfèrent à une thématique ; les relations avec la musique se sont ouvertes mais n'ont pas subi de bouleversement radical. Surtout l'espace scénique continue de respecter les lois de la perspective établie, avec la scène à l'italienne, au XVIIème siècle. Merce Cunningham fait le constat de ses persistances d'un autre temps et, dès ses premières œuvres, fait basculer l'histoire du spectacle vivant dans le XXème siècle » citation extraite de l'ouvrage de GINOT I. et MICHEL M., *op.cit.*, p.127.

En effet, il remet en question tous les codes habituels utilisés dans les chorégraphies, en premier lieu, il rejette la convention selon laquelle le ballet doit raconter une histoire, ou du moins, raconter une intrigue, des implications psychanalytiques ou symboliques. Tout ceci est perçu comme superficiel, le mouvement se suffit à lui même : « je crois profondément que le mouvement est expressif au-delà de toute intention » (CUNNINGHAM cité dans *La danse au Xxème siècle*, *op.cit.*, p. 129).

En second lieu, CUNNINGHAM va questionner la relation entre la musique et la danse. Jusqu'alors les chorégraphes travaillent à partir de la musique, celle-ci imposant une vitesse, une couleur dramatique qui génèrent la création chorégraphique. Au contraire, il décide de séparer les deux : ils se mettent d'accord avec CAGE sur la durée de la pièce, mais la chorégraphie ne « rencontre » la musique que le soir de la première : « ce cheminement parallèle, laissant à chacun une parfaite liberté de création, évite au chorégraphe les clichés émotifs ou expressifs souvent liés en danse à la règle d'adéquation avec la musique » (*La danse au Xxème siècle*, *ibid.*, p.129).

Enfin, il interroge l'espace scénique, en choisissant de disperser sur la scène des trios/ duos/ solos de danseurs qui exécutent des phrases chorégraphiques différentes, de telle sorte que cela soit le spectateur qui choisisse de regarder tel ou tel danseur : « ceux-ci vont se trouver confrontés à une danse totalement nouvelle, non narrative, sans lien apparent avec la musique ; de multiples événements simultanés et différents leurs sont présentés sur le plateau, sans communauté rythmique ni formelle, et sans que rien n'indique une hiérarchie entre eux. » (*La danse au Xxème siècle*, *ibid.*, p.130).

Ses chorégraphies utilisent un mode de procédure fondé sur le hasard, procédés aléatoires lui permettant d'explorer de nouvelles associations de mouvements notamment.

(qualifiée de néo-classique) avec le chorégraphe George Balanchine³⁹⁷ : il enlève à sa danse toutes les mimiques et gestuelles expressionnistes chères au XIXe siècle, écrit une danse épurée, aux lignes savantes et abstraites. Pour la première fois, la danse s'énonce elle-même : « elle se libère de l'emprise de sens pour la jouissance d'un corps-dansant allégé de l'obligation de dire, et elle affirme la légitimité de ce corps rendu à ses pouvoirs propres, devenu son référent privilégié, à l'écart d'une temporalité imposée par un ordre narratif »³⁹⁸. Toutefois, la comparaison s'arrête là, car leurs divergences par ailleurs sont absolues notamment, en ce qui concerne la relation de la musique à la danse : Cunningham et Cage prônent l'indépendance de l'une par rapport à l'autre, tandis que Balanchine (travaillant souvent avec Stravinsky) poursuit la tradition d'une danse évoluant en relation à la musique.

La génération des postmodernes américains dans les années 70 pousse encore plus loin la réflexion de Cunningham. S'ils n'effacent pas les acquis concernant l'espace, l'autonomie de la danse par rapport à la musique, au temps, au récit ; ils décident de se tenir loin de toute virtuosité corporelle. Surtout, les danseurs rejoignent les rangs d'artistes de tous les bords qui réagissent aussi bien contre le consumérisme et les guerres secouant les États-Unis que contre le marché de l'art, l'élitisme de ces lieux. Yvonne Rainer, l'une de ces chorégraphes écrit dans son célèbre manifeste du « Non » en 1974 : « Non au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette, non à l'héroïque, non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir ou d'être ému »³⁹⁹. Les post-modernes injectent du

³⁹⁷ (1904-1983). Né à Saint Petersburg, il a travaillé en tant que chorégraphe dans la compagnie des ballets russes. A la mort de DIAGUILEV, après avoir travaillé quelques temps à Londres, puis Monte-Carlo, il s'installe aux Etats-Unis en 1933, et devient citoyen américain en 1939. En 1948, il crée le New York City Ballet. Comme CUNNINGHAM, il accorde la priorité à l'élément dansé, il s'écarte délibérément de toute narration, et refuse la plupart du temps les costumes. Ses danseurs dansent en tenue de travail, collants roses, justaucorps noir, afin que les corps et la danse, par voie de conséquence, soient les plus visibles possibles. Toutefois, il s'oppose à CUNNINGHAM dans le sens où pour lui, la musique et la danse sont liées. Selon lui, la danse rend visible la musique. Il s'appuie sur la structure rythmique, la mélodie, et le développement harmonique pour construire ses chorégraphies.

³⁹⁸ FEBVRE M., *op.cit.*, p.21

³⁹⁹ Traduction trouvée dans l'ouvrage de BANES S., *Terspsichore en baskets*, *op.cit.*, p.90 issue du livre : Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, New York, New York university press, 1974 ,p. 51. « No to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make beleive no to the glamour and transcendency of

banal dans la danse : le geste quotidien devient la matière dansée, la virtuosité est bannie, tout le monde peut devenir danseur. Le choix du costume révèle aussi cette évolution vers le banal, le quotidien : l'utilisation des T-shirts, talons hauts, robes. Ainsi, les costumes jouent la simplicité, voire une certaine pauvreté, un négligé, ce qui renvoie aussi au familier, au quotidien, à l'intime. De la même manière, la danse est désormais visible dans la rue, parc, toits et parois verticales des buildings (Trisha Brown), dans les lofts et galeries d'art...

Suite à cette stratégie de l'abstraction, suite à ce moment de « minimalisme dansant », il semble que les chorégraphes se posent, une nouvelle fois, la question du *comment signifier* depuis les années 1980. Les critiques et analystes de la danse remarquent un intérêt renouvelé pour le récit avec l'utilisation du langage, le recours à des personnages, à des expériences autobiographiques sur le devant de la scène (*Blue Lady* de Carolyn Carlson en 1985, *Cafe Muller* en 1975 de Pina Bausch par exemple). Les chorégraphes s'inspirent à nouveau de la littérature, de l'écrit théâtral, ou de la peinture. Maguy Marin s'appuie sur Beckett pour créer *May B*, Gallotta reprend le mythe de *Daphnis et Chloé*⁴⁰⁰, etc. D'autres chorégraphes travaillent en interrogeant la mémoire de la danse : Neumeier écrit un ballet sur Nijinsky⁴⁰¹, Mats Ek reprend *Giselle*, *La belle au bois dormant*⁴⁰², Prejlocaj ré-écrit *Roméo et Juliette*⁴⁰³, Maguy Marin *Cendrillon*⁴⁰⁴, etc.

Certains éléments, antérieurement évincés, reviennent alors sur le devant de la scène. Pourtant, même en réintégrant la technique du récit, la danse ne peut plus le faire avec l'innocence du littéral ou du linéaire, elle ne peut renier son histoire en faisant l'économie de toute la pensée avant-gardistes.

Bref, après cette période « d'ascétisme signifiant » de la période post-Cunninghamienne, les problématiques de la signification et de la représentation

the star image no to the heroic no to the anti heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of performer no to eccentricity no to moving or being moved »

⁴⁰⁰ Création en 1982

⁴⁰¹ Au total, NEUMEIER a dédié 3 ballets majeurs à NIJINSKY : *Waslav* (1979), *Nijinsky* (2000), *Le Pavillon d'Armide* (2009).

⁴⁰² Ses relectures de ballets classiques pour le Ballet Cullberg, notamment *Giselle* (1982), *Le sacre du printemps* (1984), *Le lac des cygnes* (1987) et *Carmen* (1992), ont contribué à sa notoriété. *La belle au bois dormant* a été créée pour le ballet de Hambourg en 1996.

⁴⁰³ Création en 1990 pour sa compagnie (directeur du CCN Aix en Provence)

⁴⁰⁴ Création en 1985 pour le ballet de l'Opéra de Lyon

reviennent à l'avant-scène : « La danse, doit chercher et inventer de nouveaux territoires, de nouvelles formes gestuelles, pour renouer au présent, avec ce qu'Umberto Eco appelle « la nécessité biologique de fabuler ».⁴⁰⁵ Ce retour au récit, à la théâtralisation de la danse, peut s'expliquer aussi par la volonté des chorégraphes de s'emparer de thèmes plus quotidiens. Après la parenthèse post-moderne, la référence à la réalité s'est modifiée : « pour parler des rapports hommes/femmes, des passions et des crises existentielles des humains, la majorité des chorégraphes ne puisent plus à travers l'univers mythique de Jocaste ou de Médée, mais à celui, plus ordinaire, plus proche de leurs contemporains »⁴⁰⁶.

Petit à petit donc, le quotidien, le banal, le familier s'insèrent dans les chorégraphies. Ces emprunts temporaires ou persistants à l'univers quotidien, sont des moyens d'accès à une mémoire différente que celle de la danse : ils permettent d'injecter du social, de rencontrer l'histoire intime du danseur. Utilisant ces matériaux, les chorégraphes proposent une réflexion sur le réel. La vision proposée par l'art nous révèle ainsi une connaissance de l'homme ; et d'un univers idéalisé et humaniste propre au XIXème siècle que reflète la vision romantique de *Giselle*, nous sommes passés à un univers qui se veut plus réaliste et tragique au XXème, visible dans l'écriture chorégraphique contemporaine de *MayB*. Cette évolution peut se lire à travers les différents courants artistiques, musique, arts plastiques, littérature ; toutefois, il existe une spécificité, propre aux « arts vivants » : si le texte, même contemporain, reste une lettre « morte », le corps, même inerte, reste vivant. Le danseur représente aussi bien le chorégraphe, le récit, que lui même ; et c'est à ce paradoxe que je vais m'intéresser désormais.

B. : Vers une compétence émotionnelle des danseurs ?

La danse, qu'elle soit classique ou contemporaine, est attachée à une technique, modelant le corps, mais aussi l'esprit, en donnant et offrant un regard sur le monde. Les émotions deviennent des outils que les danseurs utilisent tout au long de leur parcours, ils les rencontrent finalement très tôt dans le cadre des cours, d'ateliers, mais aussi bien sûr lors

⁴⁰⁵ ADOLPHE J.-M., « La source et la destination. La danse en France : la mémoire, le mouvement et la perception », *Ballet International*, n°1.91, 1991, p.27.

⁴⁰⁶ FEBVRE M., *op.cit.*, p.36

Moment I : Du corps des émotions...

de la création d'un rôle, d'un personnage, ou d'une pièce développant l'expressivité des émotions, à travers une ambiance, une atmosphère (même en l'absence de rôle ou de personnage précis). Je vais développer ici l'importance de la sensibilité, de la place faite aux émotions chez les danseurs, en me demandant si je ne peux pas finalement parler d'une « compétence émotionnelle » spécifique, développée au fur et à mesure des années d'entraînement et de travail.

I : « Apprendre par corps »⁴⁰⁷

Au regard de leur histoire, il est aisé de comprendre que le corps et les valeurs morales du danseur classique et du danseur contemporain se soient construits différemment, aboutissant par là même à une opposition totale. Cette opposition, encore présente dans les représentations communes aujourd'hui, se voit confortée par des démarches scientifiques.

Ainsi, Sylvia Faure démontre combien l'incorporation d'une pratique corporelle ne transmet pas seulement une technique physique, mais s'accompagne également de la transmission de valeurs morales⁴⁰⁸. L'apprentissage d'une technique induirait la constitution de « dispositions » par une inculcation plus ou moins consciente de valeurs éthiques et esthétiques, de croyances (*illusio*). Elle se rapproche ainsi du positionnement de Pierre Bourdieu : « C'est dire que l'agent n'est jamais complètement le sujet de ses pratiques : à travers les dispositions et la croyance qui sont au principe de l'engagement dans le jeu, tous les présupposés constitutifs de l'axiomatique pratique du champ s'introduisent jusque dans les intentions en apparence les plus lucides »⁴⁰⁹. Selon lui, notre corps socialisé est le véritable porteur ou agent de la connaissance pratique au monde, il évoque alors la « connaissance par corps » : l'individu s'approprie, incorpore des séries de mécanismes corporels ; ainsi, l'incorporation n'est pas seulement une assimilation de savoirs corporels qui viendraient se greffer sur un corps, elle modifie ce dernier et ses

⁴⁰⁷ J'emprunte ce titre à l'ouvrage de Sylvia FAURE, *Apprendre par corps, socio-anthropologie des techniques de danse*, op.cit. Voir également BOURDIEU P., « La connaissance par corps », dans *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, où il écrit : « nous apprenons pas corps », p.168

⁴⁰⁸ FAURE S., *Apprendre par corps*, op.cit.

⁴⁰⁹ BOURDIEU P., *Méditations Pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p.166

dispositions, construisant par là même ce que Bourdieu nomme l'*Habitus* : l'ensemble des dispositions durables concerne avant tout des dispositions corporelles fondées sur une attitude du corps. Par conséquent, je peux poser comme hypothèse qu'en travaillant quotidiennement son corps, le danseur bénéficie également d'un apprentissage d'une sensibilité très aiguisée à son égard, et le travail des émotions fait partie du travail régulier du danseur : en atelier de danse contemporaine par exemple, j'ai pu assister à des improvisations menées sur la joie, le rire ou l'angoisse lors d'observations participantes⁴¹⁰. Les émotions peuvent devenir une source dans laquelle puiser, pour les professeurs et enseignants, afin d'aider les danseurs à trouver des manières de faire avec le corps, d'exprimer à la fois une matière corporelle et psychique, « il s'agit de connaître son corps, de le sentir, mais aussi de connaître et sentir corporellement »⁴¹¹.

Le danseur façonne son corps au prix d'un entraînement difficile et rigoureux. Ce modelage se répercute non seulement sur son corps, mais aussi sur sa manière même de penser et d'agir : l'*habitus* n'est pas un état d'âme, mais un état de corps. Je retrouve alors le concept d'*hexis* corporelle, qui désigne la manifestation corporelle et incorporée de l'*habitus*, « l'*hexis* corporelle est la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et par là de *se sentir* et de *penser* »⁴¹². Tout se déroule devant moi comme un mécanisme bien huilé : l'apprentissage corporel inscrit dans le corps, détermine les croyances et les pratiques des agents dans le jeu social, singulièrement dans le jeu et les règles du jeu du champ où ils interviennent. Puis, les usages sociaux s'incorporent au point de ne plus être conscients, l'*hexis* corporelle ne place plus le corps sur le registre de l'avoir, mais sur le registre de l'être : le corps n'est plus dissocié de l'homme, il l'est, le représente tout entier à chaque mouvement, comme être social.

⁴¹⁰ Cours du Centre chorégraphique de Toulouse avec Pierre Meurier, danseur et chorégraphe, 2009. Par exemple, un atelier a été consacré au rire. A partir de séquences d'improvisation et de composition, les questionnements suivants ont été abordés : comment rire ? Qu'est-ce que cela provoque corporellement ? Comment « contrôler » le rire ? Comment chorégraphier le rire ?

⁴¹¹ LESAGE B., *op.cit.*, p.228

⁴¹² BOURDIEU P., *Le sens pratique, op.cit.*, p. 117

Il est vrai que les activités sportives et artistiques, et notamment la danse et la boxe⁴¹³, ont fourni des terrains privilégiés quant à cette question de l'incorporation, façonnant aussi les dispositions, comme le souligne Christine Detrez, « n'en déplaise aux tenants des courants sociobiologiques, les dispositions humaines ne sont pas innées, ne relèvent pas d'un génotype, mais s'élaborent, se transforment, s'actualisent au cours des expériences incorporées »⁴¹⁴. Ainsi, la transformation se fait bel et bien corps et âme. Je rencontre à nouveau l'esprit et le corps inextricablement mêlés, et je commence à percevoir comment les émotions deviennent chez les danseurs une compétence à développer, comprendre, et maîtriser, de la même manière qu'ils doivent maîtriser les techniques classiques de tours, pirouettes, sauts ou les techniques contemporaines de relation au sol, de relâché.

Cette piste m'amène tout naturellement vers le livre *Corps et âmes* de Loïc Wacquant ; dans cet ouvrage il s'intéresse au mode d'incorporation chez les boxeurs. Afin de mieux le comprendre, il décide de suivre leur entraînement, de se mêler à eux, de modeler son corps comme ils le font. Il met en avant, dans son analyse, la transmission non seulement des techniques du corps, mais également de valeurs liées à l'honneur masculin ainsi qu'une moralité : discipline (se coucher tôt pour être en forme), attachement au groupe, respect d'autrui et de soi. L'incorporation repose alors sur la répétition de mouvements jusqu'à ce qu'ils s'ancrent dans le schéma corporel et dans les schèmes mentaux des boxeurs. En lisant sa recherche, j'ai pu établir des analogies avec la pratique de la danse, notamment de la danse classique. C'est cette démarche qui est prolongée dans l'ouvrage de Sylvia Faure, cité précédemment. Cette dernière cite une étude comparative entre la danse classique et la danse contemporaine, réalisée par Mireille Peix-Arguel⁴¹⁵ poursuivant en ce sens : en effet, elle souligne combien l'effort et le travail sont les contraintes indispensables à la maîtrise du corps classique. Ces contraintes s'accompagnent de l'idée de rigueur, de confiance en soi et d'exigences d'un côté, en lien avec une conception du corps au service de la beauté et de la performance. De l'autre côté,

⁴¹³ WACQUANT L., *Corps et âmes, carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, Comeau et Nadeau, 2000

⁴¹⁴ DETREZ C., *La construction sociale du corps*, op.cit., p.162

⁴¹⁵ PEIX- ARGUEL M., *Idéologie et Pouvoir. Les didactiques de danse*. Thèse de doctorat, Sociologie, Paris VII, 1980, p.193. Propos repris dans S. FAURE, op.cit., p. 220-222

la notion de plaisir est un principe fondamental de l'attitude du danseur contemporain. Celui-ci « doit » se faire plaisir, en étant à l'écoute de ses perceptions, en restant sérieux et concentré sur ses sensations. En danse classique, le plaisir représente une récompense du travail bien fait avant tout⁴¹⁶.

Pourtant, j'ai senti le besoin de modifier cette approche afin d'éviter l'opposition « commune » du danseur classique face au danseur contemporain, dans une volonté de garder les yeux ouverts. En effet, nous assistons depuis les années 1990 à un effacement des clivages entre danse classique et contemporaine, réduisant de ce fait l'opposition du corps qu'elles engendraient, brouillant ainsi définitivement toute possibilité de cloisonner le danseur, son corps et ses pensées en fonction de « sa » discipline. De nos jours, il est impossible de rencontrer un danseur qui ne connaîtrait qu'une seule discipline, les danseurs pratiquent une, deux, trois disciplines corporelles ; ceci étant l'indice d'une transformation du champ de l'art chorégraphique⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Ainsi au cours d'un entretien exploratoire, un danseur d'une compagnie classique raconte dans : « Quand tu sens que tu as réussi à maîtriser ton corps...et que tes neurones ont réussi à... mettre tes jambes et tout le reste là où tu avais envie que ce soit ; sur une musique... sur... en respectant une technique, une musicalité, une partenaire, un style... enfin c'est complexe quoi tu vois. C'est rare quand tu sors d'un spectacle ou d'une variation, ou même d'une répétition, tu te dis ouais putain...fabuleux (*rire*). C'est très rare. C'est très rare » entretien Johann, 15 octobre 2007, Toulouse

⁴¹⁷ La compétition de plus en plus grande impose aux danseurs d'être capables de passer d'un registre à un autre. « Les danseurs doivent posséder toutes les techniques pour que, lorsque je leur demande quelque chose, ils soient capable de l'effectuer. Je vois les danseurs comme un matériau malléable. Tous les jours, ils ont un cours technique de 1H30 (toutes les techniques : jazz, classique, contemporain) » souligne le chorégraphe Jean-Claude GALLOTTA, lors d'une rencontre publique avec le CCN de Grenoble, Le Cargo en février 1997.

Certains chorégraphes demandent une très bonne technique classique et contemporaine ainsi qu'une expérience professionnelle à leurs futurs danseurs. En outre, de nombreux chorégraphes contemporains (Anjelin PREJLOCAJ, Sidi LARBI CHERKAOUI par exemple) font place à la virtuosité et à l'exploit. La performance physique n'est plus seulement caractéristique du classique, elle se retrouve également en contemporain. Les chorégraphes, mélangeant les styles, demandent aux danseurs des prouesses techniques, frôlant parfois l'acrobatie.

Par ailleurs, la majorité des danseurs travaillent par « intermittence » et donc avec différentes structures, compagnies et styles ; ils doivent être capables de s'adapter : « le classique est le genre exclusif ou dominant de près de deux danseurs permanents interrogés sur trois, alors que le contemporain ne l'est que d'un sur trois » (« les danseurs », *bulletin du département des études et de la prospective*, ministère de la culture et de la communication, n°142, novembre 2003). En effet, l'époque des grands maîtres étant révolue (GRAHAM, LIMON, CUNNINGHAM) et rare étant les compagnies qui emploient des danseurs de manière permanente, les danseurs « passent » d'un chorégraphe à l'autre au grès des contrats et doivent faire preuve d'une grande « flexibilité » stylistique.

Enfin, s'il y a quelques décennies, on ne pouvait confondre un danseur de Martha GRAHAM avec un interprète de George BALANCHINE ou Merce CUNNINGHAM, nous assistons aujourd'hui à une standardisation des formations et des danseurs. Au conservatoire par exemple, on apprend la danse classique, mais aussi le contemporain, le jazz, parfois la danse russe, le mime (à l'Opéra de Paris) des stages de danse baroque, africaine, hip-hop sont organisés afin d'enseigner au futur professionnel une plus grande « palette »

2 : Une multitude de corps chez le danseur.

La théorie de Bernard Lahire, semble offrir une issue à cette impasse. En émettant l'hypothèse de la pluralité des dispositions issues de mode de socialisation différente, il défend l'idée selon laquelle la pluralité des contextes de socialisation engendre une pluralité de schèmes et d'habitudes. Lahire relève notamment le paradoxe de la théorie Bourdieusienne, qui met l'accent sur les dispositions sans s'interroger sur les mécanismes de leur formation : « les auteurs se contentent bien souvent de présupposer l'existence de ces dispositions sans se donner précisément comme programme de recherche l'étude de leur construction et de leur réinvestissement, réactualisation possibles (mais pas forcément systématique) dans de nouveaux contextes sociaux »⁴¹⁸. Or c'est précisément ce double mécanisme d'incorporation et d'activation des schèmes qu'il cherche à comprendre. Il construit alors une hypothèse s'inspirant du concept d'*habitus* de Bourdieu et de *l'interaction* de Goffman : selon lui, les constats de l'interactionnisme offrent une piste intéressante afin de modifier la théorie de l'*habitus* : « l'immersion dans une pluralité de mondes sociaux hétérogènes ou comportant des aspects contradictoires conditionne l'apparition de rapports au monde non unifiés qui engendrent une variation des pratiques »⁴¹⁹. Les schèmes d'action acquis dans une situation donnée ne sont pas forcément transposable ou compatible avec ceux que l'on a intégrés dans d'autres configurations. Au fond, chez Lahire, il n'y a pas un *habitus*, mais une pluralité qui s'emmagine dans l'individu.

Ainsi, une personne est potentiellement capable d'agir ou de penser d'une certaine façon dans des circonstances particulières, à condition d'avoir acquis dans le passé des modèles d'action, de pensée et de perception : « les concepts dispositionnels sont utiles pour rappeler que le passé se conserve, d'une certaine manière, dans les corps »⁴²⁰. De cette

corporelle.

⁴¹⁸ LAHIRE B., « Eléments pour une théorie des formes socio-historiques d'acteur et d'action », *Revue européenne des sciences sociales*, col.34, n°106, 1996, p.69

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.69-70

⁴²⁰ FAURE S., *op.cit.*, p.96

manière, je peux tenir compte des différents schèmes inscrits dans le corps du danseur au fur et à mesure de sa carrière, de ses rencontres artistiques, de son parcours technique. Aussi, je parlerai de danseurs tournés davantage vers le classique ou le contemporain, sans que cela ne signifie qu'ils ne connaissent qu'une seule de ces disciplines. Nous allons voir lors du deuxième moment comment les émotions sont transmises et travaillées selon chacune des techniques⁴²¹.

3 : Une sensibilité du corps exacerbée

Benoit Lesage⁴²² écrit que « la pensée, l'imagination, l'émotion sont également musculaires, et pour les étudier, le danseur affine sa perception des mécanismes en jeu »⁴²³. Les danseurs professionnels cherchent en effet à affiner leur monde sensible et corporel. Cette sensibilité du corps exacerbée, est particulièrement visible si l'on observe leur relation à la douleur. Celle-ci fait partie du quotidien des danseurs professionnels, ils apprennent au cours du temps à déchiffrer ce corps, à sentir de manière fine cette douleur : est-elle plus ou moins intense que la veille ? Quel est le muscle précisément douloureux ? Comment protéger ce corps tout en continuant la danse ?

Emile Durkheim note à propos de la douleur :

« Ici et là, on admet que la douleur est génératrice de forces exceptionnelles. Et cette croyance n'est pas sans fondement. C'est, en effet, par la manière dont il brave la douleur que se manifeste le mieux la grandeur de l'homme. Jamais il ne s'élève avec plus d'éclat au-dessus de lui-même que quand il dompte sa nature au point de lui faire suivre une voie contraire à celle qu'elle prendrait spontanément. Par là, il se singularise entre toutes les autres créatures qui, elles, vont aveuglément où les appelle le plaisir ; par là, il se fait une place à part dans le monde. La douleur est le signe que certains des liens qui l'attachent au milieu profane sont rompus ; elle atteste donc qu'il est partiellement affranchi de ce milieu et, par suite, elle est justement considérée comme l'instrument de la délivrance. Aussi celui qui est ainsi délivré n'est-il pas victime d'une pure illusion quand il se croit investi d'une sorte de maîtrise sur les choses : il s'est réellement élevé au-dessus d'elles, par cela même qu'il y a renoncé ; il est plus fort que la nature puisqu'il la fait taire »⁴²⁴.

⁴²¹ Cf. p.151

⁴²² Danse-thérapeute, Maître de conférences en STAPS (94-97), chargé de cours à Paris VI (psychomotricité) et à Paris V (D.U. art thérapie)

⁴²³ LESAGE B., « Sensation, analyse et intuition : les techniques de conscience du corps », dans ARGUEL M. (dir.) *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992, p.227

⁴²⁴ DURKHEIM E., « Les pratiques rituelles », *Livre III des formes élémentaires de la vie religieuse, op.cit.*, p.319, 320

Moment I : Du corps des émotions...

Durkheim évoque ici un rapport à la douleur décrit dans les pratiques rituelles liées à la religion. Cette relation particulière à la souffrance est visible dans le monde de la danse. En effet, j'ai pu entendre tout au long de mon travail de terrain, ces expressions, reprises par des danseurs classiques ou contemporains : « aller au-delà de la douleur », « faire avec la douleur ».

Je ne considère pas la douleur comme une émotion, néanmoins, je note qu'elle provoque des émotions comme la tristesse, la colère par exemple : du moins, dans le contexte qui m'intéresse ici, celui du monde de la danse. En répétition, pendant les cours de danse, j'ai pu observer des danseurs oscillant d'une émotion à une autre, tel l'individu assis sur un manège de « montagne russe ». Les émotions sont définies en psychologie à partir de deux pôles existants : celui des émotions « positives », générées par la satisfaction d'un désir par exemple ; à l'autre extrémité, les émotions négatives, provoquées par une insatisfaction. Le corps engendre chez les danseurs de grandes satisfactions : quand ils arrivent à exécuter un mouvement difficile, dans le plaisir de danser avec un partenaire que l'on connaît parfaitement, dans la joie de danser sur scène, face à un public. Mais il est aussi à l'origine de grandes insatisfactions : la souffrance quotidienne, la fatigue, voire la blessure, qui viennent l'« empêcher » de s'accomplir en tant que danseur. Souvent même, la satisfaction et l'insatisfaction se mêlent, c'est le cas de la relation particulière du danseur avec sa douleur : c'est pourquoi je m'intéresse à cet aspect-là précisément, pour éclairer cette sensibilité extrême, ces émotions débordantes visibles dans la salle de danse.

En effet, les danseurs l'utilisent constamment pour savoir « où ils en sont », et cette relation intime à la douleur, aux émotions de peine ou de colère qu'elle peut engendrer démontre cette connaissance sensible du corps.

Ce lien douleur/danse pourtant, n'est jamais évoqué par les danseurs de manière frontale, ils parlent des difficultés du métier, mais contrebalancent sans arrêt avec les joies procurées par la danse : « *C'est quand même, on est privilégié quand même... tu t'amuses toute la journée pratiquement, même si tu souffres physiquement... mais t'es pas là, t'es pas à l'usine tu vois* »⁴²⁵ raconte une danseuse. Le ton est donné : les danseurs trouvent des justifications⁴²⁶ face à mes questions notamment quand je leur demande pourquoi ils continuent de danser, de venir en cours alors qu'ils ont manifestement des douleurs musculaires et articulaires. Les

⁴²⁵ Entretien exploratoire Florence, danseuse, 23 janvier 2008

⁴²⁶ BOLTANSKI L. THEVENOT C., *De la justification, op.cit.*

souffrances peuvent être extrêmes, physiques ou morales (tristesse, dépression, angoisse, jalousie) comme nous le verrons plus loin, mais finalement tout semble s'effacer pendant les quelques minutes passées en scène, où le danseur vit et s'exprime pleinement. L'émotion de bonheur procurée par la scène, est qualifiée à travers les expressions suivantes : « intense », « merveilleux », « immense », « magique »⁴²⁷. Ce choix de vocabulaire leur permet de justifier toutes les blessures, visibles ou invisibles, emmagasinées auparavant : « *La scène, ça efface toutes les difficultés, tu acceptes pour pouvoir vivre ça* »⁴²⁸, me raconte un danseur en fin de carrière. Plus encore, si la scène semble annuler toutes les peines accumulées précédemment, comme une dette effacée, un lien très fort entre souffrance, difficulté et plaisir apparaît dans les discours : « cela peut surprendre, mais cet acharnement procure une immense satisfaction. Je dompte mon corps. Il n'y a pas d'autre mot : je le dompte, je ne le subis plus, c'est lui qui m'obéit »⁴²⁹. On retrouve alors dans cette manière de s'exprimer l'analyse proposée par Durkheim. Or, pour atteindre cette maîtrise, il faut travailler, refaire, recommencer, encore et encore : « la danse, telle qu'elle est enseignée et vécue par les professionnels, on l'a vu, est une conquête de longue haleine, toujours à reprendre, et qui apparaît souvent comme une lutte »⁴³⁰. L'individu s'approprie la technique petit à petit, incorpore des séries de mécanismes corporels : « dans son travail quotidien, on peut dire que le danseur apprend autant son corps qu'il le fabrique, il étudie minutieusement comment doivent se faire les mouvements, et sait que pour plier son corps à sa volonté, il doit lui-même se plier à ses propres lois. Ce faisant, il découvre un monde d'images et d'émotions »⁴³¹. Le danseur forme sa conscience corporelle auprès des professeurs ou de partenaires. Peu à peu, il apprend à ressentir tels gestes, tels mouvements. Il recherche constamment une plus grande perception et sensation corporelle, trouver la sensation juste et être capable de la reproduire, relève d'un processus de socialisation qui apprend de façon formelle ou informelle à avoir conscience du corps : « par le redoublement des consciences visuelle et kinesthésique, juxtaposées à des émotions particulières pendant les mouvements, la conscience du corps et la conscience de soi du danseur se constituent »⁴³². Nous pourrions

⁴²⁷ Dans le moment III, je reviens plus longuement sur cette « magie » de la scène. Cf. p. 360

⁴²⁸ Entretien exploratoire, Mié, danseur du ballet du capitole, pratique dominante: le classique, 22 janvier 2008.

⁴²⁹ *Danser*, « Tempête et variations » n°218, février 2003, p.13 (danseur de l'Opéra de Paris)

⁴³⁰ LESAGE B., *op.cit.*, p.237

⁴³¹ LESAGE B., *op.cit.*, p.260

⁴³² FAURE S., *Apprendre par corps, op.cit.*, p.165

Moment I : Du corps des émotions...

dire ici, combien l'effort et le travail sont les contraintes indispensables à la maîtrise du corps-virtuose du danseur. Ces contraintes sont intégrées, assimilées, incorporées. En effet, l'effort, le travail sur soi et son corps, s'accompagnent de l'idée de rigueur, de confiance en soi et d'exigences, en lien avec une conception du corps au service de la beauté et/ou de la performance.

La souffrance infligée au corps, comme les blessures, font partie du processus en quelque sorte. Les pratiques, les discours et les représentations de la danse sont ici associés à la rigueur, la discipline, voire un certain rapport masochiste entre le professeur et son élève, le danseur et lui-même, ou le chorégraphe et son danseur, comme on peut le voir transparaître dans de nombreux documentaires réalisés sur la danse (*Tout près des étoiles*⁴³³, *B comme Béjart*⁴³⁴). Ce qui m'apparaît comme étant d'une extrême violence, quand j'observe les danseurs en cours et en répétition n'est pas décrit comme tel dans les entretiens auprès d'eux.

En effet, les danseurs dans un premier temps évoquent une intelligence du corps :

*« Tu sais ce que ton corps a besoin, ce que tu peux faire, ce que tu peux faire à tel moment parce que tu es bien chaud, même si on te file des gammes tous les matins, tes gammes tu les fais à ta façon quoi. Tu te connais bien, tu personnalises le travail, c'est une question d'intelligence de travail que tous les danseurs trouvent »*⁴³⁵.

Le travail quotidien avec son corps permet aux danseurs de le connaître au mieux, il « affine » au fur et à mesure de son expérience son « instrument », élargissant par la même sa palette de couleurs, de registre, et d'appréhension du mouvement. Loïc Wacquant désigne un « sens pratique » dans le monde pugiliste, qui en le lisant, correspond assez significativement à ce que j'ai perçu chez les danseurs :

*« la connaissance que les pugilistes se font du fonctionnement de leur corps, la perception pratique qu'ils ont des limites à ne pas dépasser, des atouts et des points faibles de leur anatomie {...} le comportement et la tactique qu'ils adoptent sur le ring, leur programme de mise en condition, les règles de vie qu'ils suivent, relèvent en effet non pas de l'observation systématique et du calcul réfléchi de la ligne optimale à suivre, mais d'une sorte de "science concrète" de leur propre corps, de ses potentialités et de ses suffisances, tirée de l'entraînement quotidien »*⁴³⁶.

⁴³³ Documentaire de Nils TAVERNIER (2001) sur le travail des danseurs de l'Opéra de Paris

⁴³⁴ Documentaire de Marcel SCHUPBACH (2001) sur Maurice Béjart et le travail avec sa compagnie

⁴³⁵ Entretien exploratoire Johan, danseur du ballet du capitole, 15 octobre 2007

⁴³⁶ WACQUANT L., *Corps et âmes*, op.cit., p.126

Le danseur gère son corps, le pousse, l'écoute, dans un balancement sans cesse modifié. Or ce seuil subjectif, nébuleux, implicite fluctue sans cesse⁴³⁷, « on sent... la douleur de la veille comment elle réagit, oui... par contre, on est très conscient de notre corps, chaque muscle, on est très conscient de ça »⁴³⁸. On est face au paradoxe d'une connaissance très pointue d'un corps, et d'une prise de risque constante par rapport à ce corps. Il s'agit de « gérer son capital-corps »⁴³⁹ comme le souligne Christine Detrez dans *La construction sociale du corps*, de l'utiliser sans l'user totalement, tout en le poussant toujours davantage⁴⁴⁰. Le danseur s'impose donc des exercices, des « gammes », contraint son corps, parfois même jusqu'à le violenter, afin de satisfaire un chorégraphe, une écriture qu'il apprécie de danser. D'où le sentiment de plaisir, voire de délivrance, derrière la contrainte de départ.

Les émotions sont au cœur de la pratique de la danse. Je reviendrai plus longuement lors du deuxième moment sur le caractère extériorité/intériorité de l'expressivité des émotions du danseur : comment ils apprennent à produire les émotions des personnages, tout en étant à l'écoute de leurs propres émotions et sensations corporelles. Je vais désormais m'attacher à présenter la méthodologie utilisée au cours de cette recherche.

⁴³⁷ Placé en position d'instrument, le corps doit répondre aux sollicitations, c'est pourquoi leurs comportements vis-à-vis de leurs corps se situent dans le prolongement des sportifs de haut niveau. Les douleurs sont souvent ressenties comme des nuisances à ignorer et à évacuer. Lors des entretiens, le corps est parfois désigné comme « feignant », il faut être capable de le bousculer, de ne pas « trop s'écouter » quand la douleur est là car de toute façon, en travaillant quotidiennement sur le corps, il y a toujours une « petite douleur ici ou là », la « douleur fait partie de l'entraînement ».

Le documentaire *Tout près des étoiles* de Nils Tavernier, consacré aux danseurs de l'Opéra de Paris, est à ce sujet intéressant. On y voit la relation des danseurs à leur corps. Corps magnifié, il est sans cesse brutalisé. Certains se disent même être « en lutte » avec leur corps, pour pouvoir avancer, il faut être capable de le contraindre, « tout ce qu'on fait c'est rien de naturel pour nous » souligne un danseur dans un entretien exploratoire. La douleur est acceptée, la limite à ne pas dépasser sans cesse repoussée jusqu'à la blessure. Finalement, la connaissance de la douleur s'affine et s'aiguisé avec le temps... Même blessé, le corps reste un étalon de mesure et le danseur apprend à le sentir toujours plus finement. La douleur permet d'évaluer, d'ajuster ses limites, ce seuil au jour le jour : « j'ai fait 5 spectacles avec cette douleur là, sans prendre d'analgésique pour justement savoir où j'en étais avec la douleur et être tout le temps sur le qui-vive en fait » raconte une danseuse. Tout cela pour vivre le bonheur de la scène, le plaisir de danser.

⁴³⁸ Entretien exploratoire Mié, danseur ballet du capitole, pratique dominante: le classique, 23 janvier 2008

⁴³⁹ DETREZ C., *op.cit.*, p.89

⁴⁴⁰ Là encore, se dessine un parallèle avec le monde pugilistique où les boxeurs oscillent entre le « trop » ou le « pas assez » de préparation.

Chapitre 2 / La nécessité d'imaginer et de construire une méthodologie souple

« Comment rendre compte de l'instantanéité du choc et de la durée de l'étonnement ? {...} La question devient alors celle des modalités à employer pour accéder à une connaissance des émotions. Comment inventer un cheminement réflexif qui se tienne avec rigueur entre deux ornières, entre la pétrification de définitions qui trahirait le mouvement de l'émotion et le flou facile de qualificatifs exaltés, entre la froide analyse qui se voudrait strictement objective et l'empathie subjective ? »

Laurent Fleury⁴⁴¹

Comment saisir sociologiquement les émotions ? Comment m'y prendre pour évoquer ce sujet dans les entretiens ? Comment mesurer les émotions d'une manière objective ? Quels sont les indicateurs me permettant de voir et capter les émotions ? Voilà les obstacles méthodologiques auxquels j'ai été confrontée tout le long de ce travail. En choisissant les émotions, je suis à la croisée du collectif et de l'individu, de l'intime et du social. Comment tenir compte de ces singularités, tout en mettant en œuvre la rigueur méthodologique demandée à toute recherche scientifique ? C'est ainsi que j'ai choisi de construire, imaginer, créer une méthode permettant de saisir ce qui semble insaisissable. A cette fin, j'ai utilisé tous les outils disponibles : observation participante lors des spectacles, l'observation « pure » des répétitions, et, principalement, les entretiens semi-directifs réalisés auprès des spectateurs et des danseurs, puisque l'intérêt de ma recherche se situe dans cet entre-deux qui se constitue lors de la représentation chorégraphique.

La méthodologie employée durant ces années se caractérise par deux chemins empruntés qui se croisent, s'imbriquent et ont donné lieu à une méthode, adaptée « sur mesure » à mon terrain et à ce que je suis. D'une part, je me situe dans une démarche proche de Weber, de sa sociologie compréhensive, mais aussi dans une démarche de socio-anthropologue, comme je m'en explique ci-après. D'autre part, je prends le risque de l'imagination, des remises en doute et renversement de méthodes, pour tenter d'être au plus près du terrain, essayant d'être toujours honnête et sincère envers moi-même et mes interlocuteurs.

⁴⁴¹ FLEURY L., « L'art, l'émotion et les valeurs », *op.cit.*, p.151

I : Entre sociologie compréhensive et socio-anthropologie

Ma méthode est à la croisée d'une sociologie compréhensive et de la socio-anthropologie. J'ai choisi une méthodologie « qualitative », basée sur des entretiens semi-directif ainsi que des observations, afin de prendre le temps de la rencontre.

A : Vers une sociologie compréhensive

« Dans la mesure même où tout choix de méthode est lié à la conception que le sociologue se fait tout à la fois de la sociologie et de la société, la méthode typologique est plus particulièrement pratiquée par ceux qui se réclament de ce que l'on désigne en général sous le nom de "sociologie compréhensive" et qui ont en commun de prendre en compte le sens que les acteurs donnent à leurs conduites. »

Dominique Schnapper, *La compréhension sociologique*⁴⁴²

Avant de venir à la sociologie de Max Weber, je prends le détour de George Simmel. Ce dernier en effet, propose une perspective de compréhension particulièrement riche et féconde.

I : Le détour par Simmel

Simmel s'oppose à la vision Durkheimienne dans le sens où selon lui, les faits sociaux ne sont pas des choses. Alain Bruno et Jean-Jacques Guinchard soulignent combien chez Simmel « le rapport qui doit être analysé n'est pas celui de l'être humain avec la nature, objet extérieur, mais le rapport entre des êtres humains, entre le "moi" et le "toi" »⁴⁴³. George Simmel s'intéresse en effet aux relations entre les individus, à la construction de la pensée humaine comme accroche pour une sociologie compréhensive. C'est une sociologie basée sur le mouvement, fondamentalement dynamique, elle ne pouvait que constituer une source d'inspiration pour mon travail.

Simmel envisage en effet la socialisation comme un processus, toujours dynamique et mouvant, elle est en quelque sorte tissée, déconstruite puis retissée par les individus de la société :

⁴⁴² SCNAPPER D., *La compréhension sociologique, démarche de l'analyse typologique*, Paris, PUF, 1999, p.7

⁴⁴³ BRUNO A., GUINCHARD J.-J., *Georg Simmel, vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses, 2009, p.54

« si la sociologie de Simmel analyse la socialisation et constate à partir de celle-ci l'importance des sentiments psychosociaux comme arrière-plan de son propre objet, le fait social, elle poursuit son investigation vers la forme et l'action réciproque et ne s'intéresse pas aux psychismes des individus, mais aux effets des sentiments pour comprendre et expliquer le développement des socialisations »⁴⁴⁴.

Aussi, le sociologue a tout intérêt à comprendre les interactions entre les individus, car ces relations entre les uns et les autres sont essentielles pour son analyse. Ainsi, même les plus anodins *a priori* sont riches d'enseignement, « pour comprendre l'enchevêtrement réel des sociétés humaines avec leur foisonnement et leur animation indescriptibles, le plus important est d'exercer son regard à repérer les débuts et les transitions, les formes de relations simplement esquissées qui disparaissent aussitôt, leurs réalisations embryonnaires et fragmentaires »⁴⁴⁵. Ces phénomènes naissants, infimes, comme partager un repas, échanger un regard, regarder un spectacle en commun, sont des accroches sur lesquelles le sociologue peut décider de s'arrêter. Chez Simmel, « les formes de socialisation s'appuient sur des contenus qui ne sont pas sociaux, ils font partie de la constitution psycho-physique des êtres humains, elles supposent la possibilité de relations psychiques qui permettent aux hommes d'agir ensemble ou les uns contre les autres, et ce faisant forment des associations, des unions, des sociétés »⁴⁴⁶. Les individus et leurs interactions sont au cœur de sa sociologie, les faits auxquels il s'intéresse peuvent être jugés par d'autres (et notamment Durkheim) comme anodins, minimes, ne relevant pas des objets les plus importants pour le sociologue. C'est justement une manière de faire, de penser qui m'interpelle, me donnant envie de creuser ce genre de sillon, en choisissant de comprendre les mécanismes des émotions lors d'une représentation dansée, je me situe dans l'analyse minime d'un fait, *a priori*. En effet, dans la salle de spectacle, les émotions sont perceptibles, elles sont perceptibles à travers de menus indices qui sont pourtant ressentis, interprétés par chacun des spectateurs et des danseurs présents dans la salle. Elles indiquent à chacun, sans les mots, ce qu'il en est de cette représentation, si elle est réussie, si les spectateurs sont « emballés », si au contraire, ils s'ennuient. Quand je me suis mise à l'affût de ces indices, notant tout ce que je voyais, entendais, ressentais, j'ai

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p.68

⁴⁴⁵ SIMMEL G., *Sociologie, études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010 (première édition 1999), p. 137. Première édition allemande, Leipzig, Duncker et Humblot, 1908

⁴⁴⁶ WATIER P., *Georg Simmel sociologue*, Belfort, Circé, coll. Poche, 2003, p.31

constaté cette corporéité des émotions. Des plus évidentes : les rires, les pleurs, je peux les entendre, les voir (reniflements, larmes sur les joues de ma voisine par exemple) ; aux plus discrètes : la qualité du silence par exemple, la mollesse ou la force des applaudissements. Comment interpréter objectivement les applaudissements ? J'y reviendrai lors du moment III⁴⁴⁷, mais ce fut un des enjeux de mon travail : chercher à mesurer les émotions en trouvant des indicateurs suffisamment solides pour ne pas être seulement dans mon ressenti.

Simmel donne une place prépondérante à l'analyse des sentiments psychosociaux dans la description des relations réciproques, ainsi, il note :

« il n'y a pas non plus de doute que les choses compréhensibles de l'existence historico-sociale qui nous sont accessibles ne sont rien d'autre que des enchainements psychiques, que nous reconstruisons à l'aide d'une psychologie soit instinctive soit méthodique, de telle sorte que nous ayons le sentiment que les développements en question sont plausibles ou psychiquement nécessaires. Dans cette mesure, tout récit, toute description d'un état social est la mise en pratique d'un savoir psychologique. Mais il est de la plus haute importance méthodologique, et quasi décisif pour les principes des sciences humaines en général, qu'en traitant scientifiquement des faits psychiques, on ne fait pas nécessairement de la psychologie, quand l'explication de chaque fait isolé n'est possible que par la voie psychologique – comme c'est le cas dans le domaine de la sociologie — le sens et l'intention de cette démarche ne portent pas forcément sur la psychologie, c'est-à-dire sur la loi du processus psychique, qui est certes le seul vecteur possible d'un contenu déterminé, mais sur ce contenu même et ses configurations »⁴⁴⁸.

Par sentiments psychosociaux, Simmel entend les passions, les émotions, les sentiments, « ils jouent un rôle de cheville interprétative dans la compréhension sociologique et ils sont caractéristiques de ce savoir psychologique qui prend place et doit rester à sa place à l'intérieur de l'entreprise sociologique »⁴⁴⁹, ils participent à la compréhension des actions, en leur donnant un sens ; ainsi les sentiments psychosociaux relèvent « d'une nécessité conceptuelle propre à la science de la société qu'il élabore »⁴⁵⁰. Ils sont à la fois des objets sur lesquels son regard se pose, mais aussi des instruments, dans la mesure où il les utilise pour analyser les formes de socialisation. La matière de la socialisation est largement de nature psychologique chez Simmel, celle-ci doit être prise en compte, car « l'histoire et la

⁴⁴⁷ Cf. p. 376-378

⁴⁴⁸ SIMMEL G., *Sociologie*, Paris, PUF, 1999, p.57-58

⁴⁴⁹ WATIER P., « La place des sentiments psychosociaux dans la sociologie de G.Simmel », dans *La sociologie de G.Simmel éléments actuels de modélisation sociale*, PUF, 2002, p. 220

⁴⁵⁰ *ibid*, p.221

Moment I : Du corps des émotions...

sociologie ont affaire à des processus psychiques, c'est-à-dire des processus mentaux supposant aussi des conditions propres d'investigations »⁴⁵¹. Sans la psychologie, Simmel considère la sociologie comme un « jeu de marionnettes »⁴⁵², caricaturant les actions des uns et des autres, comme si les acteurs agissaient en conséquence de fils tirés par des forces leur échappant. Toute socialisation se forme sur un savoir psychologique, élaboré de façon interactive entre le *je* et le *tu*, l'action réciproque des uns et des autres. Autrement dit, Simmel envisage combien les dispositions des individus peuvent avoir une origine propre, sans nécessairement être le résultat de codes, règles qu'ils appliqueraient de manière mécanique, parce qu'intériorisées, incorporées. Patrick Watier écrit :

« dans la mesure où une forme de socialisation induit et s'appuie sur un état psychique correspondant à cette forme, la sociologie en analysant cette socialisation constate l'importance de tels sentiments comme arrière-plan de son propre objet, mais poursuit son investigation vers la forme de la relation et ne s'intéresse pas aux psychismes individuels en tant que tels, mais elle réintroduit ces sentiments pour comprendre et expliquer de manière conventionnelle le développement des socialisations »⁴⁵³.

C'est bien la relation entre les uns et les autres qui fonde le socle de mon analyse. La sociologie telle que l'envisage Weber fut aussi une source d'inspiration.

2 : La sociologie compréhensive de Max Weber

Mais revenons à l'ami de Simmel, Max Weber, qui était mon premier centre d'intérêt... son projet d'une sociologie compréhensive⁴⁵⁴ est de prendre en compte le sens donné par les individus de leurs conduites. Les individus interagissent les uns avec les autres, leurs échanges s'inscrivent dans un ensemble plus large qui contribue à leur donner un sens. L'analyse typologique avec, la construction d'un idéal type devient l'étape privilégiée dans ce projet de connaissance, outil qui permet au sociologue de contribuer à l'intelligibilité des relations entre les individus, « c'est un instrument de clarification du réel et

⁴⁵¹ *Ibid*, p.224

⁴⁵² SIMMEL *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p.53-54

⁴⁵³ WATIER, *op.cit.*, p. 228-229

⁴⁵⁴ La traduction de sociologie compréhensive à donner lieu à débat. François-André Isambert critique cette traduction française de l'expression allemande *die verstehende Soziologie*, et propose la traduction de « compréhension sociologique » pour signifier qu'il ne s'agit pas de comprendre la conduite des hommes et le sens donné par les hommes de leur conduites, d'une manière intuitive mais davantage de proposer un projet de connaissance rendant intelligibles les conduites des individus. « Weber désenchanté », *l'Année sociologique*, vol.43., 1993, p.357-397

d'intelligibilité des relations sociales, qui consiste à comparer les résultats des enquêtes à une idée abstraite construite par le chercheur en fonction de son point de vue »⁴⁵⁵, instrument assurant au sociologue la possibilité d'interpréter la réalité. Les types idéaux passent par une reconstruction de la réalité, ne prenant véritablement le sens qu'au travers une enquête concrète :

« la force heuristique de la (cette) typologie réside dans les connaissances empiriques qu'elle a organisées conceptuellement, en définissant la possibilité d'observations qui n'auraient pas existé sans elle, et en améliorant par là les présomptions qu'elle autorise dans "l'imputation causale" ou l'association de traits dans un type social. Dans les sciences sociales dont l'ambition est à la fois généralisante et historique, une grille conceptuelle ne vaut que par le travail d'exemplification qu'elle impose »⁴⁵⁶.

L'enquête permet ce lien entre la conception abstraite d'une réalité et cette réalité concrète difficilement palpable.

Weber s'intéresse davantage à l'individu qu'au collectif, on retrouve alors une démarche commune avec Simmel. Il écrit : « si je suis finalement devenu sociologue (comme l'indique mon arrêté de nomination) c'est avant tout pour conjurer le spectre des conceptions formulées en termes collectifs et qui traînent parmi nous. En d'autres mots, la sociologie en tant que telle ne peut avoir qu'un seul point de départ, les actions d'une ou de plusieurs personnes ; par conséquent, elle doit adopter des méthodes qui renvoient strictement aux individus »⁴⁵⁷. Les sciences de la culture traitent de phénomènes caractérisés par la non répétition, la singularité, phénomènes associés à des imaginaires sociaux, des valeurs, des normes. Je cherche à saisir la production de ces significations, de ces représentations, en créant une méthode originale et compréhensive. Il ne s'agit pas de construire ou d'élaborer des lois, mais davantage de saisir, dans ce contexte particulier et singulier, celui d'une pièce chorégraphique, la ou les causes permettant de comprendre le surgissement des émotions, le rôle des émotions, qui seront elles aussi, marquées de cette singularité. En me situant dans une démarche compréhensive, je ne cherche pas à réaliser

⁴⁵⁵ SCHNAPPER D., *op.cit.*, p. 5

⁴⁵⁶ PASSERON J.-C., « la rationalité et les types de l'action sociale chez Max Weber », *Revue européenne des sciences sociales*, T.32, 1994, p.14

⁴⁵⁷ Lettre de M.WEBER à R. LIEFMANN (1920), citée par W. MOMMSEN, « M.Weber's political sociology and his philosophy of world history », *International Social Science Journal*, 1965, vol.17, p.25. Repris par P.WATIER, dans *Une introduction à la sociologie compréhensive*, *op.cit.*, p. 89

une connaissance dans laquelle mon raisonnement serait en quelque sorte « purifié » par un procédé méthodologique garantissant mon objectivité, Weber écrit à ce propos :

« la connaissance dans l'ordre de la science de la culture telle que nous l'entendons est donc liée à des présuppositions "subjectives" {...} », le choix de tout sujet de recherche est subjectif. Toutefois, cela ne doit pas empêcher la connaissance de viser une forme d'objectivité, « il ne s'ensuit évidemment pas que la recherche dans le domaine de la culture ne pourrait aboutir qu'à des résultats qui seraient "subjectifs" au sens où ils seraient valables pour l'un et non pour l'autre »⁴⁵⁸.

Je cherche simplement à poser des cadres, afin de fixer et canaliser mon attention sans pour autant partir dans des considérations simplement intuitives. La construction de type d'émotion⁴⁵⁹ par exemple (émotions narratives/ émotions esthétiques) m'a aidé à classer les émotions décrites dans les entretiens et donc à y voir plus clair.

B : Une méthode indisciplinaire, la socio-anthropologie

Qu'est-ce que la socio-anthropologie ? Pierre Bouvier, dans son ouvrage, *La socio-anthropologie*, note que « le terme de "socio-anthropologie" présente très peu d'occurrences jusque dans les années quatre-vingt »⁴⁶⁰ ; quand il apparaissait sous l'écriture de Durkheim précise-t-il, c'était de manière négative. La sociologie s'est bel et bien constituée au début du XXème siècle de manière étanche aux autres disciplines telles

⁴⁵⁸ WEBER M., « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociale », *Essais sur la théorie de la science*, p.170-171

⁴⁵⁹ Cf. p.143

⁴⁶⁰ BOUVIER P., *La socio-anthropologie*, Paris, Armand Colin, 2000, p.35.

Il précise toutefois quelques exceptions, notamment dans l'article « Représentations individuelles et représentations collectives » d'Emile DURKHEIM, paru dans *La revue de métaphysique et de morale*, T.VI de mai 1898 et qu'on retrouve dans *Sociologie et philosophie*, Paris, PUF, 2002 (1924), p.1- 49. Article où DURKHEIM répond aux critiques des psychologues, « la vie collective, comme la vie mentale de l'individu, est faite de représentations ; il est donc presumable que représentations individuelles et représentations sociales sont, en quelque manière, comparables. (...) Mais ce rapprochement, loin de justifier la conception qui réduit la sociologie à n'être qu'un corollaire de la psychologie individuelle, mettra, au contraire, en relief l'indépendance relative de ces deux mondes et de ces deux sciences » (p.2), DURKHEIM critique l'approche psychologique et physiologique, en prenant comme exemple la mémoire, « or une telle géographie cérébrale tient du roman plus que de la science » (p.17); puis poursuit en s'attaquant à la sociologie individualiste, elle « ne fait qu'appliquer à la vie sociale le principe de la vieille métaphysique matérialiste : elle prétend, en effet, expliquer le complexe par le simple, le supérieur par l'inférieur, le tout par la partie, ce qui est contradictoire dans les termes. » (p.41); enfin, il termine par « au delà de l'idéologie des psycho-sociologues, comme au delà du naturalisme matérialiste de la socio-anthropologie, il y a place pour un naturalisme sociologique qui voit dans les phénomènes sociaux des faits spécifiques et qui entreprenne d'en rendre compte en respectant leur spécificité » (p.47-48)

que l'ethnographie ou l'ethnologie, qui étudiait le « là-bas », tandis que la sociologie se consacrait à « l'ici ». C'est du moins ce que tentait de faire Durkheim en France.

Pourtant, on peut considérer son célèbre neveu, Marcel Mauss, comme un socio-anthropologue, tant il n'hésite pas à décloisonner les disciplines, en s'intéressant aux études ethnographiques, en fouinant dans de nombreuses directions. Dans son célèbre *Essai sur le don*, il écrit :

« Ce sont des “touts”, des systèmes sociaux entiers dont nous avons essayé de décrire le fonctionnement. Nous avons vu des sociétés à l'état dynamique, ou physiologique. Nous ne les avons pas étudiées comme si elles étaient figées, dans un état statique ou plutôt cadavérique, et encore moins les avons-nous décomposées et disséquées en règle de droit, en mythes, en valeur et en prix. C'est en considérant le tout ensemble que nous avons pu percevoir l'essentiel, le mouvement du tout, l'aspect vivant, l'instant fugitif où la société prend, où les hommes prennent conscience sentimentale d'eux-mêmes et de leur situation vis-à-vis d'autrui. Il y a dans cette observation concrète de la vie sociale, le moyen de trouver des faits nouveaux que nous commençons seulement à entrevoir. Rien, à notre avis, n'est plus urgent ni plus fructueux que cette étude des faits sociaux »⁴⁶¹.

Je retrouve également dans cette démarche Maurice Halbwachs, « indissociablement anthropologique, historique, sociologique et politique, sa réflexion a su aborder des domaines extrêmement variés et risquer le renouvellement des hypothèses et des méthodes »⁴⁶². Il faudrait évoquer enfin Gabriel Tarde, qui s'est attaché à la construction d'une discipline sociologique, à la même époque qu'Emile Durkheim, en tenant compte des processus psychiques des individus, mais j'y reviens plus longuement lors du troisième moment de cette réflexion⁴⁶³.

Je continue de lire Pierre Bouvier, en tentant de comprendre ce que serait la socio-anthropologie. Les références sont multiples, nombreuses, si bien qu'une définition précise d'un objet socio-anthropologique s'éloigne. Je retiens finalement des expressions comme ethnologie du proche, altérité, l'indicible, le quotidien : « La socio-anthropologie a pour tentative la densité existentielle de l'individuel et du collectif, du sujet et des altérités maintenues ou métissées. Elle s'attache, ici, en particulier, aux conditions collectives de “l'exister ensemble” sous des angles aussi bien sociologiques, anthropologiques que

⁴⁶¹ MAUSS M., *Sociologie et anthropologie*, op.cit., p.275-276

⁴⁶² DELOYE Y., HAROCHE C. (sous la dir.), *Maurice Halbwachs, Espaces, Mémoires et psychologie collective*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 11

⁴⁶³ Cf. p.350

socio-anthropologiques, concepts et méthodes résultant de leurs abrasions »⁴⁶⁴. Je cherche à questionner la socio-anthropologie, notamment, l'ouverture qu'elle permet, la possibilité d'une subjectivité affirmée, l'intérêt pour l'intime, le petit, le quotidien...

La socio-anthropologie a comme principale référence méthodologique l'approche qualitative : observation, entretien, comparaison. La méthode du socio-anthropologue doit être inductive, « le socio-anthropologique, c'est en particulier cette attention à ne pas plaquer volontairement ou de manière latente une grille d'interprétation. La démarche sera inductive. C'est à partir de l'écoute de l'objet et sous les angles les plus variés que devrait pouvoir apparaître une lecture possible et significative de la nature des pratiques observées et des significations qu'elles suscitent »⁴⁶⁵. À cette fin, on peut chercher à voir les modifications sur le terrain, en y revenant, ou encore, lire les résultats d'autres chercheurs sur cet objet. On peut choisir aussi de recourir à différentes disciplines, qui ont travaillé sur le même objet, dans mon cas, celui des émotions, c'est bien ce type de travail que j'ai tenté de faire lors du premier moment de cette recherche.

Enfin, je me situe dans le sillon creusé par le laboratoire de Sociologie de Grenoble, *Emotion, Médiation, Connaissance, Culture*, auquel je suis rattachée pour cette thèse. Dans le cadre d'un cycle de colloques internationaux et interdisciplinaires centrés autour de la question récurrente : "Comment peut-on être Socio-anthropologue aujourd'hui ?", les chercheurs Jean-Olivier Majastre, Pierre Bouvier, Alain Gras, Edgar Morin furent les inviter d'honneurs autour desquels ce questionnement se poursuit : « ni nouvelle discipline, ni objet à constituer, ni finalité épistémologique, la socio-anthropologie constitue plutôt un concept médiateur permettant de saisir la genèse des divers modes de connaissance du soi et de l'autre »⁴⁶⁶. Cette connaissance du soi et de l'autre passe dans cette recherche à travers la confection et l'échange des émotions, lors d'une représentation chorégraphique.

La méthodologie construite au cours de ce doctorat a évolué, afin de s'adapter au mieux à ce terrain particulier de la danse et des émotions. Je vais désormais la présenter.

⁴⁶⁴ BOUVIER P., *op.cit.*, p.11

⁴⁶⁵ BOUVIER P., *ibid*, p.64

⁴⁶⁶ Texte extrait de la présentation du colloque « Comment peut-on être socio-anthropologue aujourd'hui ? Autour de Jean-Olivier Majastre », 16 et 17 janvier 2009

II : Une méthodologie adaptée au terrain

« Mais une méthode ne se justifie que si elle ouvre une voie, si elle est un moyen de classer des faits jusqu'alors rebelles au classement. Elle n'a d'intérêt que si elle a une valeur heuristique »

Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*⁴⁶⁷

Il est vrai que Marcel Mauss pourrait être considéré comme un socio-anthropologue, dans la mesure où il fait preuve d'un éclectisme, d'un pluralisme et d'une souplesse méthodologique dans ses recherches. Il n'hésite pas à aller chercher du côté de l'ethnologie, de la philologie, de l'histoire, afin de continuer de creuser son sillon et d'affiner sa démarche.

A : L'influence de Marcel Mauss dans ma démarche

Je retourne à la lecture de *Sociologie et Anthropologie*, plus précisément à « L'essai sur le don ». Tout d'abord, Mauss insiste sur le phénomène selon lequel le don s'initie dans tous les aspects de la vie sociale, il en dégage un principe heuristique, « les faits que nous avons étudiés sont tous, qu'on nous permette l'expression, des faits sociaux totaux ou, si l'on veut {...} généraux »⁴⁶⁸. Le sociologue ne doit pas chercher à diviser la société, en retenant les aspects déjà cloisonnés, analysant l'économie, le droit, l'art, la religion, etc., car en épousant ces divisions, le chercheur en accentue l'abstraction, alors que chaque objet peut être analysé à travers ces aspects, chaque phénomène présente un aspect juridique, économique, religieux, esthétique, souligne Mauss.

La question qui m'assaille en ce moment est la suivante : peut-on envisager les émotions comme des faits sociaux totaux, tels que les envisage Mauss ? Cette notion recouvre un horizon étendu, aussi la compréhension du fait social total a donné lieu à des polémiques comme des interprétations différentes, par exemple, nous pouvons souligner l'opposition à

⁴⁶⁷ MAUSS M., *Sociologie et Anthropologie*, op.cit., p.112

⁴⁶⁸ MAUSS M., *Sociologie et anthropologie*, op.cit., p.274

ce sujet de Claude Levi-Strauss et George Gurvitch dans l'après-guerre ⁴⁶⁹.

La relation à une pièce chorégraphique, engagée du côté du danseur ou du spectateur peut-être considérée à la manière d'un fait social total. En effet, elle est affective, émotionnelle, c'est principalement cet aspect qui m'intéresse d'ailleurs, mais elle est aussi, en un sens, éducative, puisque le fait de connaître ou pratiquer plus ou moins intensément la danse va jouer, interférer sur la relation de chacun à la pièce. Elle est également intellectuelle, comme je le soulignerai lors du troisième moment de cette thèse, car la pièce ouvre vers des nouvelles manières de comprendre le monde, de se connaître, soi ou les autres. Elle est bien sûr professionnelle, notamment du côté des danseurs, qui dans leurs choix de participer à cette pièce (*Giselle* ou *MayB* en l'occurrence), dans leur volonté de travailler auprès de tel ou tel chorégraphe, orientent leur carrière. Enfin, elle peut avoir une portée morale ou politique, dans la manière dont la pièce va représenter les hommes et offrir à travers les corps-dansants une vision sous-jacente de l'homme.

Des faits sociaux totaux, Mauss en arrive au concept de l'Homme Total⁴⁷⁰. Ce qui m'intéresse, c'est tenter de comprendre les émotions en dévoilant la relation entre une réalité biologique, une réalité psychologique individuelle, et une réalité sociale, en utilisant le cadre d'un spectacle chorégraphique et de l'ensemble des corps y assistant. Les rires ou les larmes qui peuvent envahir les visages éclairent ce point. S'ils peuvent être envisagés en tant que réalité physiologique, il n'en demeure pas moins qu'ils obéissent aussi aux mécanismes psychologiques de l'émotion, elles-mêmes étant codées socialement, puisque danser *MayB* devant un public culturellement éloigné n'entraînera pas les mêmes réactions⁴⁷¹. L'émotion s'inscrit bel et bien dans une dynamique de communication qui traverse le groupe, mais qui redevient lisible et singulière dans chacun des corps que l'émotion s'approprie. L'expression des émotions, j'utiliserai le mot de confection des émotions lors du second moment de ce travail, est à la fois un effet et une cause du processus de socialisation.

Mauss repense les rapports entre la psychologie et la sociologie : « la sociologie maussienne saisit l'esprit humain incarné, "médiatisé" et socialisé, et l'individu

⁴⁶⁹ FARRUGIA F., *La reconstruction de la sociologie française (1945-1965)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁴⁷⁰ A ce propos, J-C MARCEL souligne le contraire dans *Le Durkheimisme dans l'entre deux guerres*, PUF, 2001. Pour lui Mauss est allé de l'Homme Total vers les faits sociaux totaux.

⁴⁷¹ Cf. p.384

s'individualisant en même temps qu'il se socialise »⁴⁷². De cette manière, Mauss choisit de tenir compte du point de vue du sujet, de l'individu. Bruno Karsenti souligne comment Mauss suggère à la sociologie de s'intéresser à la question « {...} des faits individuels, qu'ils soient psychiques et corporels »⁴⁷³. On retrouve là une similitude avec les conceptions défendues par Weber et Simmel⁴⁷⁴.

Enfin, bien sûr, je suis touchée par ce chercheur qui a su faire une place au corps, le questionner et l'interroger comme jamais auparavant, ouvrant des pistes pour les futurs sociologues, anthropologues, et ethnologues infinies : « tout le monde admet que le psychologique traduit souvent (mal, mais ce n'est pas le problème) l'état du corps. La psychosomatique ou l'hystérie freudienne montrent que souvent le corps traduit l'âme et ses conflits. Mauss veut montrer qu'il faut introduire le social là-dedans et qu'il y a traduction entre le corps et l'âme par l'intermédiaire du social »⁴⁷⁵. Le corps est chez Mauss le centre en quelque sorte de l'homme total, le médiateur, origine et arrivé de « ces montages physio-psycho-sociologiques de séries d'actes »⁴⁷⁶, il revient sur le sens grec de la *technê*, ce savoir-faire incorporé. Le corps est chez lui l'outil premier, avant les machines, avant les inventions techniques, le corps est l'outil de tous les outils. Parmi ces techniques de corps, on retrouve les techniques de danse, les manières de danser, sur lesquelles je m'arrête plus précisément lors du deuxième moment, deuxième temps de ma réflexion. Cette ligne tracée par la réflexion maussienne reprendra d'ici quelques pages, quand j'évoquerai l'écriture chorégraphique, construite sur une technique classique ou contemporaine.

B : Le choix de la comparaison et de l'imagination

« Durkheim s'intéresse à la comparaison pour trois raisons. Comme le paléontologue, il espère que la comparaison lui permettra de mieux reconstruire, de constituer des faits qui autrement ne nous arrivent que par fragments inintelligibles. Ensuite, comme le naturaliste il espère par la comparaison pouvoir établir des types

⁴⁷² TAROT C., *Sociologie et anthropologie de Marcel Mauss*, op.cit., p.106

⁴⁷³ KARSENTI B., *L'homme total. Sociologie, anthropologie et philosophie chez Marcel Mauss*, Paris, PUF, p. 102

⁴⁷⁴ PAPILLOU C., *Le don de relation, Georg Simmel-Marcel Mauss*, Paris, L'harmattan, coll. Logiques sociales, 2002. Dans cet ouvrage, Christian Papilloud s'attache à comparer les approches de Simmel et de Mauss, en reliant la théorie du Don à celle de « l'effets de réciprocité » (Wechselwirkung)

⁴⁷⁵ TAROT C., *ibid*, p.108

⁴⁷⁶ MAUSS M., *Sociologie et anthropologie*, op.cit., p. 384

Moment I : Du corps des émotions...

et une classification raisonnée des types de société. Enfin, il sent que la comparaison nous permet de voir autrement ce qu'on connaissait ou croyait connaître »

Camille Tarot⁴⁷⁷

La comparaison est le moyen choisi pour tenter de comprendre le fonctionnement des émotions lors d'une représentation chorégraphique. Les deux pièces appartiennent à des disciplines différentes, bien qu'utilisant le corps afin de transmettre le propos, elles restent toutefois inscrites dans des contextes d'écritures historiques profondément contrastés comme je l'ai souligné plus haut. Choisir deux pièces aux univers si opposés me semblait être utile pour révéler au mieux les similitudes dans le déclenchement des émotions, ou au contraire les aspérités, les divergences entraînées par ces cheminements corporels distincts.

À la comparaison, s'est ajoutée peu à peu l'imagination. En évoquant « l'imagination sociologique », Charles Wright Mills souligne « il y a quelque chose d'inattendu chez elle, peut-être parce qu'elle consiste essentiellement à rapprocher des idées que personne ne croyait compatibles {...} Il y a, derrière ces rapprochements, une espèce d'agilité intellectuelle en même temps qu'un désir farouche de comprendre »⁴⁷⁸. Il défend l'idée d'un artisan intellectuel, ouvrier de la pensée, qui développe l'imagination et choisit de ne pas s'enfermer dans des méthodologies trop rigides : « que chaque homme fasse sa méthodologie pour son propre compte ; que chacun fasse sa propre théorie ; que la théorie et la méthode se pratiquent comme un véritable métier »⁴⁷⁹, en s'exprimant de façon claire, simple, précise, lisible entièrement par le lecteur, sans se cacher derrière le jargon, le verbiage inintelligible. Il note également l'enfermement dans lequel peut conduire une spécialisation, « comprenez que pour accomplir cette tâche, il faut faire fi de la spécialisation arbitraire en honneur dans les départements universitaires. {...} N'hésitez pas, cherchez à exploiter sans cesse, et avec imagination, les perspectives des matériaux, les idées et les méthodes de toutes les études de bon aloi sur l'homme et sur la société »⁴⁸⁰.

Prendre appui sur les imaginaires... la difficulté de ma démarche raisonne dans le choix même de ces mots. L'imaginaire, n'est-ce pas ce qui est insaisissable, inquantifiable,

⁴⁷⁷ TAROT C., *ibid.*, p.117

⁴⁷⁸ WRIGHT MILLS C., *L'imagination sociologique*, Paris, La découverte, 2006 (1959), p.216

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.227

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.228

fantaisiste, mouvant, irrationnel ? Comment « prendre appui » sur ce qui n'est pas réel ? Comment pourrais-je m'en servir comme base de recherche scientifique ? Une fois encore, ces mots semblent inassociables : la science, n'est-ce pas la mesure, l'expérimentation, la rigueur, la vérification ?

Je m'arrête un instant sur ces idées reçues, et ne nous laissons pas entraîner sur ce terrain sans y réfléchir un moment. Il ne s'agit pas de nier la difficulté propre aux sciences sociales, car en cherchant à connaître les phénomènes sociaux, la représentation qui intervient est particulière, d'une part parce que nous appartenons déjà à la réalité du phénomène, d'autre part parce que nous sommes traversés par les représentations qui ont déjà une dimension sociale. Il existe alors comme un jeu de miroir entre les représentations du sujet connaissant et les représentations qui structurent l'objet de la connaissance. Sachant cela, que faire ? Je me trouve face à un choix périlleux : soit, je suis en présence d'un excès de signification, étant moi-même constituée par une série de représentations du monde, de la nature, de l'homme et des rapports sociaux, créant entre moi et ce que j'observe une sorte d'écran, de sorte que le social devient une photo « brouillée » ; soit, je décide de rendre cet écran transparent, en chassant les représentations et en m'en tenant au fait. Or cette démarche tautologique me mène à une impasse et paralyse l'analyse.

C'est à moi de chercher le sens, de regarder les représentations dans les yeux et de le faire apparaître. Je suis traversée par les idéologies et les représentations, sachant cela, je préfère prendre le risque de l'interprétation, et utiliser l'imagination comme outil de la connaissance : recomposer l'ensemble de la matière acquise au cours de mes recherches, afin de proposer un ensemble cohérent. Bref, laisser surgir les intuitions qui m'animent, tout en restant humble sur cette reconstruction proposée, car le discours socio-anthropologique n'épuise jamais la totalité du réel. Je me situe alors dans la logique proposée par Jean Duvignaud qui écrit en introduction de son ouvrage *Chebika*: « Ces données – observations multiples et contrôlées, questionnaires répétés, interview libre... ne peuvent être restituées dans leur état brut... Ce que Mills appelait l'imagination sociologique consiste précisément à intégrer ces données, à en définir les fonctions, à les inclure dans un ensemble qui les rende communicables, un discours cohérent qui les expose ». Duvignaud nomme sa méthode « reconstruction utopique ». Il utilise *l'imagination sociologique* pour proposer une cohérence, tout en précisant qu'il ne s'agit

que d'une proposition hypothétique, puisqu'elle est liée à sa personne même.

La lecture de Cornélius Castoriadis⁴⁸¹, associée à l'ouvrage *Castoriadis, l'imaginaire radical*⁴⁸² me permet d'aiguiser ma démarche et d'utiliser l'imaginaire comme moyen de penser.

Selon lui, l'imagination n'a jamais été pensée comme telle et n'a donc pas acquis la place centrale qui lui revient dans la pensée philosophique. Son lien constitutif avec les idées d'invention et de création ayant été totalement oblitéré, l'imagination s'est vue ainsi rabaissée au rang de faculté secondaire, au mieux auxiliaire de la connaissance (Descartes), au pire, comme chez Platon, source d'erreurs, de fictions et d'illusions. C'est ainsi qu'au livre IV de *La République*⁴⁸³, Platon définit l'imagination comme la faculté la plus basse dans la hiérarchie des modes de connaissances, en soulignant le caractère tout à fait équivoque d'une telle faculté : car si l'imagination nous permet de représenter les objets en leur absence et constitue, à ce titre, un moyen utile à la connaissance, elle est aussi matrice d'images fantaisistes, source de fantasmes trompeurs que nous prenons pour la réalité⁴⁸⁴ ; d'où l'ambivalence de l'imagination pour Platon.

La philosophie aurait donc toujours défini l'imagination en naviguant entre deux écueils : ou bien l'imagination relève de l'infra-pensable, ses objets restent indéterminés et son être, privation de détermination ; ou bien l'imagination relève du supra-pensable, son objet est alors indéterminable, non par défaut, mais au contraire par excès. Castoriadis cherche à repenser l'imagination comme une source de création première, montrant que la distinction apparemment fondatrice pour l'ontologie héritée du « réel » et de « l'imaginaire » n'est en fait qu'une opposition dérivée, produit de cette imagination radicale. L'imagination radicale doit être prise comme synonyme d'imaginaire premier, au sens où cet imaginaire crée *ex nihilo* des images, plus généralement des formes (*eidos*), soit l'ensemble des significations au travers desquelles le monde « prend forme » pour l'homme :

« L'imagination radicale forme ce à partir de quoi surgissent les schèmes et les figures qui

⁴⁸¹ CASTORIADIS C., *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975

⁴⁸² POIRIER N., *Castoriadis, l'imaginaire radical*, Paris, PUF, « philosophies », 2004

⁴⁸³ PLATON, *La république*, Livre IV, Paris, Flammarion, 2002.

⁴⁸⁴ Je pense à l'allégorie de la caverne au début du livre VII de *La République*

conditionnent toute représentation est pensée possible. Les oppositions structurantes de la pensée philosophique (réel/fictif, intelligible/sensible, rationnel/irrationnel...) en sont toutes dérivées. Sans cette présentation première, ou plus exactement sans cette création première, il n'y aurait rien pour l'homme, aucune image ou représentation des choses (que cette représentation soit « sensible » ou « intelligible ») : plus radicalement encore, comme cela a été entrevu par certains philosophes (Aristote, Kant, Fichte), mais toujours à nouveau occulté, l'imagination c'est ce qui nous permet de créer un monde, soit de nous présenter quelque chose de laquelle, sans l'imagination, nous ne saurions rien, nous ne pourrions rien dire »⁴⁸⁵ »⁴⁸⁶.

Au vu de ces conceptions, il me semble plus intéressant de parier sur une connaissance scientifique passant par une modélisation métaphorique des phénomènes. En m'intéressant aux imaginaires comme moyen de connaissance, je prends un risque, je me mets ainsi en danger, car les interprétations que je propose sont fondées sur ma subjectivité. Et c'est bien là tout le paradoxe puisque ce sont d'elles que dépend l'objectivation (la construction de l'objet capable de révéler les limites de la connaissance spontanée). Cependant, en rattachant ces intuitions, ces interprétations à une grille d'analyse, en les articulant à la théorie, plus aride et plus « scientifique », j'encadre cette imagination de manière à ce qu'elle ne « déborde » pas trop, comme on s'assure d'être bien attaché avant de sauter dans le vide. Ce guide d'entretien, je ne l'ai pas toujours suivi à la lettre, il s'agit plutôt d'un cadre dans lequel on évolue à deux, en fonction de celui qui était interviewé, m'arrêtant parfois davantage sur un point par exemple. Je n'ai pas hésité à quitter ce guide pour suivre la pensée de l'interviewé, tout en restant vigilante à rester dans le « sujet ». J'ai une série de thématique à aborder, mais je me permets facilement d'en sortir, afin de suivre au mieux la réflexion de l'individu, rebondir sur des expressions, l'aider à creuser son ressenti. Ainsi, chaque entretien a une couleur, une identité, aucun ne se ressemble, il y a un certain nombre de questions récurrentes, mais d'autres sont posées en fonction des réactions, de l'échange avec l'individu. Cette souplesse m'a permis de découvrir au fur et à mesure que j'avais sur mon terrain de nouvelles thématiques, et d'en laisser tomber

⁴⁸⁵ CASTORIADIS C., *La montée de l'insignifiance, les carrefours du labyrinthe IV*, Paris, Seuil, 1996 p.110-111

⁴⁸⁶ POIRIER N., *op.cit.*, p.97

certaines. Mon guide d'entretien⁴⁸⁷ est donc en évolution permanente, la méthodologie de mes entretiens est bien basée sur cette notion de mouvement, d'adaptation. J'envisage chaque entretien de manière différente, ce qui me semble la démarche la plus honnête, puisque je ne suis plus la même, étant nourrie de tous les échanges passés, je ne peux plus être « vierge » des éléments qui m'apparaissent au fur et à mesure de ce travail, aussi mes questions évoluent sans cesse.

J'ai fait du doute une méthode. Mes incertitudes sont devenues des points à travailler, qui peuvent se dévoiler intéressants, nécessitant de creuser, de poursuivre la réflexion ou pas. Dans son prologue sur *Les règles de l'art*, Bourdieu⁴⁸⁸ cite Flaubert : « on n'écrit pas ce qu'on veut », je crois aussi qu'on ne travaille pas comme on le souhaiterait... Je cherche le calme, le temps afin de penser sereinement et je trouve au contraire le manque de temps comme accompagnateur permanent. De ce paradoxe naît ma recherche, de ce combat découlent mes idées, ces intuitions nécessaires et préalables à l'analyse comme à la définition. J'ai en tête l'image d'un fil, le fil rouge de la recherche, à laquelle je suis liée. Je ne sais pas où il m'amène, je ne sais pas si c'est lui qui me mène où si c'est moi qui l'entraîne, et pourtant, je reste attachée, accrochée, curieuse de découvrir jusqu'où je vais aller. Ce fil du chercheur, tournoyant, percutant, glissant à travers le temps, m'entraîne sur des pentes d'émotion éloignées. Je peux être désespérée, « travaillée », comme avalée par ma recherche, puis excitée, heureuse d'arriver quelque part, un endroit, une pensée nouvelle qui me nourrit pour continuer le travail. Ce « voyage émotionnel », je prends le temps de le vivre, de le sentir. Sur mon carnet de terrain, je note ces bouleversements sensitifs qui m'accompagnent depuis le début de ce travail, cette sensibilité est utile à un retour réflexif. D'autant plus que j'ai décidé d'aller « au cœur du tumulte », en choisissant comme objet de recherche l'émotion, je vis donc une sorte de mise en abyme quotidienne.

La méthodologie employée doit être souple, puisqu'au fur et à mesure de ma recherche, mon objet se précise, il me faut construire et re-construire sans arrêt la manière dont je l'appréhende. Je ne peux, en effet, garder la méthodologie telle que je l'envisageais au début de ma thèse, car je ne connaissais pas encore véritablement mon objet, j'élabore

⁴⁸⁷ Cf. Annexes

⁴⁸⁸ Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992

donc ma méthode en même temps que je précise les contours de cet objet.

Au départ de ce travail par exemple, je souhaitais réaliser, en même temps que des entretiens et les observations, une analyse chorégraphique. Or, bien que cette démarche ait été commencée, j'ai préféré l'abandonner. Je sentais bien au cours du temps, en réalisant cette analyse à partir de captation vidéo que « quelque chose clochait », quelque chose n'allait pas et me dérangeait, mais je n'arrivais pas à formuler la raison de cet embarras. J'avais l'intuition de faire fausse route, mais ne sachant pas si cette intuition était exacte, j'ai poursuivi l'analyse jusqu'à ce que ce « quelque chose », qui était vide de sens, se remplisse, soit plein d'une évidence qui me saute aux yeux désormais : ma problématique étant tournée vers la circulation, le mouvement, et l'idée d'une création permanente à partir des échanges émotionnels, il me semble inopportun d'envisager d'analyser une chorégraphie, en la découpant pas à pas, donc finalement, en ne travaillant pas sur le *mouvement*, mais sur les *étapes* successives et immobiles d'un pas à l'autre. Je capte alors la succession dans l'espace de points immobiles, et je fais erreur, ou du moins, je suis en contradiction avec l'objet de ce travail : « nous raisonnons sur le mouvement comme s'il était fait d'immobilités, et, quand nous le regardons, c'est avec des immobilités que nous le reconstituons. Nous nous disons bien, il est vrai, qu'il doit y avoir autre chose, et que, d'une position à une position, il y a le *passage* par lequel se franchit l'intervalle (...). Ce passage, nous reculons indéfiniment le moment de l'envisager »⁴⁸⁹. Pour ma part, je cherche encore le moyen de l'appréhender...

En outre, en travaillant à partir d'une captation vidéo, j'avais l'impression de « tricher ». Comme il est impossible de traduire la danse « en direct », car elle est trop rapide, trop complexe, et file entre mes mots ; je la fige, je la décortique, je la décris, mais alors, j'en perds son suc, ce mouvement éphémère qui fait de la représentation chorégraphique un spectacle *vivant*. Je ne parle pas ici des vidéos de danse qui sont parfois réalisées en collaboration entre un chorégraphe et un réalisateur, dans lesquelles l'image cinématographique est travaillée, envisagée à partir de la danse. J'évoque ici les captations de ballet, réalisées dans les théâtres, la danse y est écrasée par l'outil cinématographique. C'est comme le théâtre et le cinéma finalement, une captation théâtrale ne fonctionne en

⁴⁸⁹ BERGSON H., *La pensée et le mouvant : essais et conférences*, Paris, PUF, 2009 (1938), p.161

Moment I : Du corps des émotions...

rien comme un film ; et je suppose que l'engouement ces derniers temps pour un retour du théâtre sur le « petit écran » est possible du fait (c'est amusant, car toujours précisé, en haut, à droite de l'écran) d'une représentation *en direct*. On garde ainsi l'intérêt du spectateur, car ce direct signifie bien « tout peut arriver », l'imprévisibilité du jeu vivant reste palpable. Au vu de ces réflexions, j'ai décidé de ne pas poursuivre cette analyse chorégraphique.

Pour cette recherche, je me suis basée sur une quarantaine d'entretiens d'une durée moyenne d'une heure et trente minutes, réalisés entre 2007 et 2011. Ainsi, j'ai d'abord rencontré des danseurs, en 2007, travaillant dans une compagnie classique ou intermittent du spectacle⁴⁹⁰. Il s'agissait d'entretiens exploratoires, dans lesquels je demandais simplement aux danseurs de me raconter leurs parcours (formation, carrière) et leurs vécus émotionnels de la scène. Parmi eux trois hommes et 6 femmes, âgés de 22 à 38 ans. Cette première vague d'interview m'a permis de construire un guide d'entretien, qui n'a eu de cesse d'être modifié au fur et à mesure de l'enquête.

La deuxième salve d'entretiens eu lieu en 2008, lors du passage dans la ville rose de la pièce *MayB*, au Théâtre Garonne (17 et 18 mai 2008). A cette occasion, la chargée des relations au public, avait accepté d'ajouter un mot expliquant ma démarche, au programme distribué aux spectateurs, invitant les personnes intéressées à me contacter. Au final, j'ai pu réaliser 12 entretiens (7 femmes, 5 hommes) âgés de 20 à 57 ans.

Les entretiens concernant *Giselle* se sont étendues dans le temps, puisque réalisés à partir de différentes représentations. Le soir du spectacle, étant moi-même spectatrice, j'abordais directement des individus, avant qu'ils ne rentrent dans la salle ou durant l'entracte. Sur la vingtaine de contacts obtenus, seulement la moitié ont finalement répondu à mes questions.

Trois séries de représentation ont constitué la base des entretiens menés :

- Le 31 mai 2008, à la salle Eurythmie de Montauban (4 femmes, 1 homme) âgés de 21 à 39 ans.
- Le 9 octobre 2009, à l'Opéra Garnier, Paris (3 femmes, 1 homme) âgé de 22 ans à 58

⁴⁹⁰ Deux danseurs et deux danseuses du ballet du capitole, quatre danseuses et un danseur intermittents du spectacle.

ans.

- Le 3 avril 2010, au Casino-Théâtre Barrière, Toulouse (2 femmes), âgées d'une vingtaine d'années. Je n'ai pas assisté à cette représentation. J'ai réalisé ces deux entretiens par « opportunisme », en effet, je connaissais ces deux jeunes femmes, puisque nous suivons le même cours de danse classique.

Concernant les danseurs, je me suis appuyée sur des documents écrits, des entretiens parus dans des revues de danse, ce qui représente une quinzaine de témoignages supplémentaires. *L'avant scène*⁴⁹¹ avait réalisé un dossier sur *Giselle* en 1980 contenant les entretiens de : Alicia Alonso, Lycette Darsonval, Yvette Chauviré, Margot Fonteyn, Carla Fracci, Dominique Khalfouni, Galina Oulanova, Noëlla Pontois, Ghislaine Thesmar, Wilfriede Piollet, toutes développant leur relation à *Giselle*.

La revue *Repères*⁴⁹², a réalisé un numéro en 2007 consacré au « danseur et l'émotion », dans lequel apparaît les entretiens de Laëtitia Pujol, Aurélie Dupont, Clairemarie Osta, Agnès Letestu (Danseuses étoiles de l'Opéra de Paris) quant à leur interprétation de *Giselle* ; et d'Ulize Alvarez à propos de *MayB* (danseur de la compagnie de Maguy Marin).

Enfin, j'ai assisté aux répétitions⁴⁹³ de *Giselle*, en mai 2008, au ballet du Capitole. A cette occasion, j'ai pu rencontrer les trois danseurs principaux interprétant les rôles de *Giselle*, Albretch et Hilarion. Ainsi que la directrice du ballet, qui proposait sa version.

J'ai également suivi durant une semaine (mars 2009) la transmission de *MayB* aux danseurs de la formation du CDC de Toulouse⁴⁹⁴. J'ai réalisé un entretien avec l'interprète de Maguy Marin pendant 15 ans, qui était en charge de la transmission de la pièce ; ainsi que deux entretiens avec les stagiaires. J'ai rencontré deux danseurs de la compagnie (un homme, une femme) et la chorégraphe, qui a accepté de répondre à mes interrogations.

Au final, mon corpus se compose de :

16 entretiens à propos des émotions dans *MayB* (5 danseurs, 12 spectateurs, et la

⁴⁹¹ *L'avant scène*, « *Giselle* », *op.cit.*

⁴⁹² *Repères, cahier de danse*, « le danseur et l'émotion », *op.cit.*

⁴⁹³ Cf. Annexes pour la retranscription du carnet de terrain.

⁴⁹⁴ Cf. Annexes.

chorégraphe)

15 entretiens à propos des émotions dans *Giselle* (3 danseurs, 11 spectateurs, et la directrice du ballet du Capitole)

9 entretiens menés en amont auprès de danseurs classiques (4) et contemporain (5)

Une quinzaine d'interviews de danseurs issues de revues spécialisées

Les observations participantes lors des soirées chorégraphiques⁴⁹⁵

Les analyses chorégraphiques, réalisées à partir de séquences précises des ballets⁴⁹⁶

Je n'ai pas spécifiquement posé de questions portant sur la « classe sociale » ou la « strate socio-économique » des spectateurs rencontrés, mais les références des individus quant à leur mode de vie, parfois même leurs professions, indiquent qu'ils appartiennent à une strate socio-économique moyenne voire supérieure de la population. Les enquêtes réalisées sur le public de la danse vont effectivement en ce sens⁴⁹⁷, la catégorie socioprofessionnelle fréquentant le plus le spectacle vivant, toutes disciplines confondues, est celle des cadres et professions intellectuelles supérieures : « Elle enregistre toujours le plus fort taux de sortie au spectacle, et avec des écarts très importants par rapport à la catégorie socioprofessionnelle la moins pénétrée (ouvriers, agriculteurs, inactifs autres que les retraités), dans les disciplines suivantes : opéra/opérette (écart de 1 à 13 entre les taux de fréquentation), danse (1-8), théâtre et musique classique hors opéra (1-6), cirque (1-5), mais jazz (1-2) »⁴⁹⁸.

C : L'élaboration des types d'émotions

Enfin, j'ai construit des « types d'émotions » qui se croisent, s'imbriquent, évoluent tout le long d'une représentation chorégraphique, ces types d'émotion apparaissent dans les discours des spectateurs comme des danseurs. J'ai ressenti le besoin de les construire, car je me retrouvais lors de l'analyse des entretiens, face à des sortes de « familles »

⁴⁹⁵ Compte rendu de la soirée, vécu depuis la salle.

⁴⁹⁶ Analyses présentées en Annexes.

⁴⁹⁷ 1/DONNAT O., *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009
2/« Les publics du spectacle vivant », bureau de l'observation du spectacle vivant, Repères n°4, février 2008. Document téléchargeable sur le site : <http://www.dmdts.culture.gouv.fr/>

⁴⁹⁸ « Les publics du spectacle vivant », *ibid.*, p.6

d'émotions, qui, chaque fois, données lieux à une « prise » ou une « déprise » des émotions, comme nous le verrons précisément lors du moment III. Ainsi, je distingue dans deux grandes familles d'émotions.

D'une part, les émotions de types narratives/théâtrales sont celles correspondant aux émotions des personnages, du récit. Elles peuvent être transmises positivement, le spectateur ressentant par exemple les mêmes émotions que les personnages, il est touché par leurs histoires, ou au contraire, être « en échec », quand il n'est ni ému, ni touché, par le personnage ou le récit. Par exemple, dans le cas d'une transmission réussie :

« c'est tellement bien joué, enfin..... je sais pas comment..... c'est euh..... ça te paraît tellement réel et puis tu..... tu peux tellement te dire que tu peux ressentir ce moment..... ce moment d'effondrement, ça t'es déjà arrivée d'avoir après une rupture, où tu te sens..... désespérée, ou tu crois..... perdre le fil quoi. Ben là tu le ressens tout à fait..... » (Coralie, spectatrice, Giselle, 23 mai 2010, Toulouse)

Ou d'une transmission ratée :

« Il m'a pas du tout touché. Non c'est un personnage, ben peut-être c'est lié aussi à la présence du danseur, j'en sais rien.... mais là pour le coup, j'ai trouvé que c'était..... il est là de manière purement mécanique, on a l'impression. Il faut bien qu'il y ait des hommes, et puis là, c'est deux personnages, il faut bien qu'il y ait des hommes pour porter ou tous ces trucs, mais j'ai l'impression qu'il a un rôle mécanique, ou en tout cas moi, d'un point de vue dramatique, il est pas très intéressant je trouve. Bon, il a beau revenir sur la tombe de la fille qu'il aime euh.... enfin, je l'ai pas trouvé spécialement expressif quoi du coup. Voilà c'est..... donc il m'a..... il m'a pas spécialement marqué quoi » (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

D'autre part, les émotions de types esthétiques/plastiques : elles correspondent aux émotions liées aux « tableaux » chorégraphiques, c'est-à-dire, l'ambiance des différentes scènes, actes. Lorsque les éclairages, les costumes, les positions des danseurs sont perçus comme sublimes, provoquant l'émotion des spectateurs, parfois mêmes des danseurs, c'est la « prise » des émotions :

« Il y avait des moments où.... j'ai eu les larmes aux yeux plusieurs fois..... et sur des choses assez différentes, dès fois sur....la beauté d'un mouvement d'ensemble de figures....une autre fois qui m'a..... vraiment impressionné, ben c'est au début du deuxième acte en fait, il y avait deux choses, le moment où le prince arrive dans la forêt au pied de la tombe et.... il y a les willis là qui sont dans les bois.... il y a la lumière qui s'allume, ça j'ai trouvé, super quoi, super intéressant » (Céline, spectatrice, Giselle, 2 juin 2010, Toulouse)

Moment I : Du corps des émotions...

Au contraire, il y a « déprise » quand les spectateurs désignent comme « ridicule », « cucul », les décors, les costumes, voire la danse. Par exemple :

« Je trouvais qu'il y avait trop euh.....qu'il y avait trop de costumes, trop de... ça me...gênait... ça mettait un côté guimauve » (Armelle, spectatrice, Giselle, 24 octobre 2009, Paris)

Enfin, les émotions de types esthétiques/gestuelles, correspondent aux émotions provoquées par la prouesse technique des danseurs, entraînant l'admiration des spectateurs : « L'émotion esthétique pure et simple, le plaisir que nous causent certaines lignes, certaines masses, certaines combinaisons de couleurs et de sons, est un fait d'ordre absolument sensible, une sensation optique, ou auditive qui se produit en premier lieu et ne provient nullement de la répercussion d'autres sensations éveillées ailleurs consécutivement »⁴⁹⁹. Par exemple :

« Mais c'étaient des larmes d'admiration, mais c'est une émotion où on a du mal à savoir d'où ça vient quoi. C'est la beauté voilà... par rapport aux prouesses techniques quoi, enfin.... quand elles font leurs arabesques sur pointes là, en plongée, mais.... c'est magnifique » (Caroline, spectatrice, Giselle, 2 juin 2010, Toulouse)

Au contraire, la déprise peut venir de gestes mal exécutés, ou jugés ridicules par exemple :

« Certains gestes que Giselle peut avoir, très prudes, etc. bon ça fait un peu sourire maintenant quoi » (Ludivine, spectatrice, Giselle, 9 juin 2008, Montauban)

Parfois, ces émotions se distinguent de manière nette dans les entretiens des danseurs ou des spectateurs, parfois, les deux types d'émotions s'imbriquent, se répondent l'une l'autre, par exemple quand l'émotion esthétique s'imbrique avec l'émotion narrative.

Chaque type d'émotion peut donc être sous-divisé en terme de « prise » (quand la « magie » opère) ou de « déprise » (quand la « magie » ne fonctionne pas). On voit donc ici combien les émotions permettent d'accéder aux valeurs, car elles aident les individus à construire un jugement par rapport à la pièce. Elles participent à évaluer la qualité de la pièce chorégraphique, de manière rationnelle, intelligible, aussi il existe un lien entre émotions et jugements évaluatifs, comme nous le verrons plus précisément lors du troisième moment de cette thèse.

Parfois, ces émotions se distinguent de manière nette dans les entretiens des danseurs ou des spectateurs, parfois, les deux types d'émotions s'imbriquent, se répondent l'une l'autre.

⁴⁹⁹ JAMES W., *Théorie de l'émotion*, op.cit., p.97

Entracte I

Ce premier moment m'a permis de poser les bases nécessaires à la construction de ma réflexion. Je suis revenue sur les multiples interprétations données aux émotions, par la philosophie, la psychologie, la neurologie, la sociologie. J'ai constaté combien chacune de ces disciplines abordait cet objet, ce qui m'a aidée à les penser de manière individuelle et collective.

En choisissant de travailler au croisement d'une sociologie des émotions et d'une sociologie de l'art, j'ai tenté de faire le point, tout en circonscrivant l'objet de mon attention. Je m'intéresse donc au fonctionnement des émotions à travers les interactions corporelles (plus ou moins discrètes) échangées de part et d'autre du plateau (par les danseurs et les spectateurs) au sein d'une représentation chorégraphique. Ma thèse est la suivante : c'est par la construction et l'échange des émotions, unique et éphémère, que le spectacle se colorera de telle manière chaque soir. Les individus tissent ensemble cette étoffe émotionnelle, sans même y prêter attention. Quand j'observe la salle de spectacle, je note combien tout semble se passer « naturellement », car nous sommes habitués à percevoir, sentir, produire et échanger nos émotions, sans même nous en rendre compte. Seul le débordement émotionnel positif (emballement des spectateurs, bis, applaudissements au milieu d'un solo par exemple) ou négatif (les spectateurs crient, quittent la salle, un danseur se blesse sur le plateau) sera perçu par les spectateurs et les danseurs. Pourtant, ce sont bien des indices corporels minimes qui se fabriquent et s'échangent au cours de la représentation, signalant les émotions qui parcourent les uns et les autres. J'ai tenté de les éclairer et de les rendre visibles.

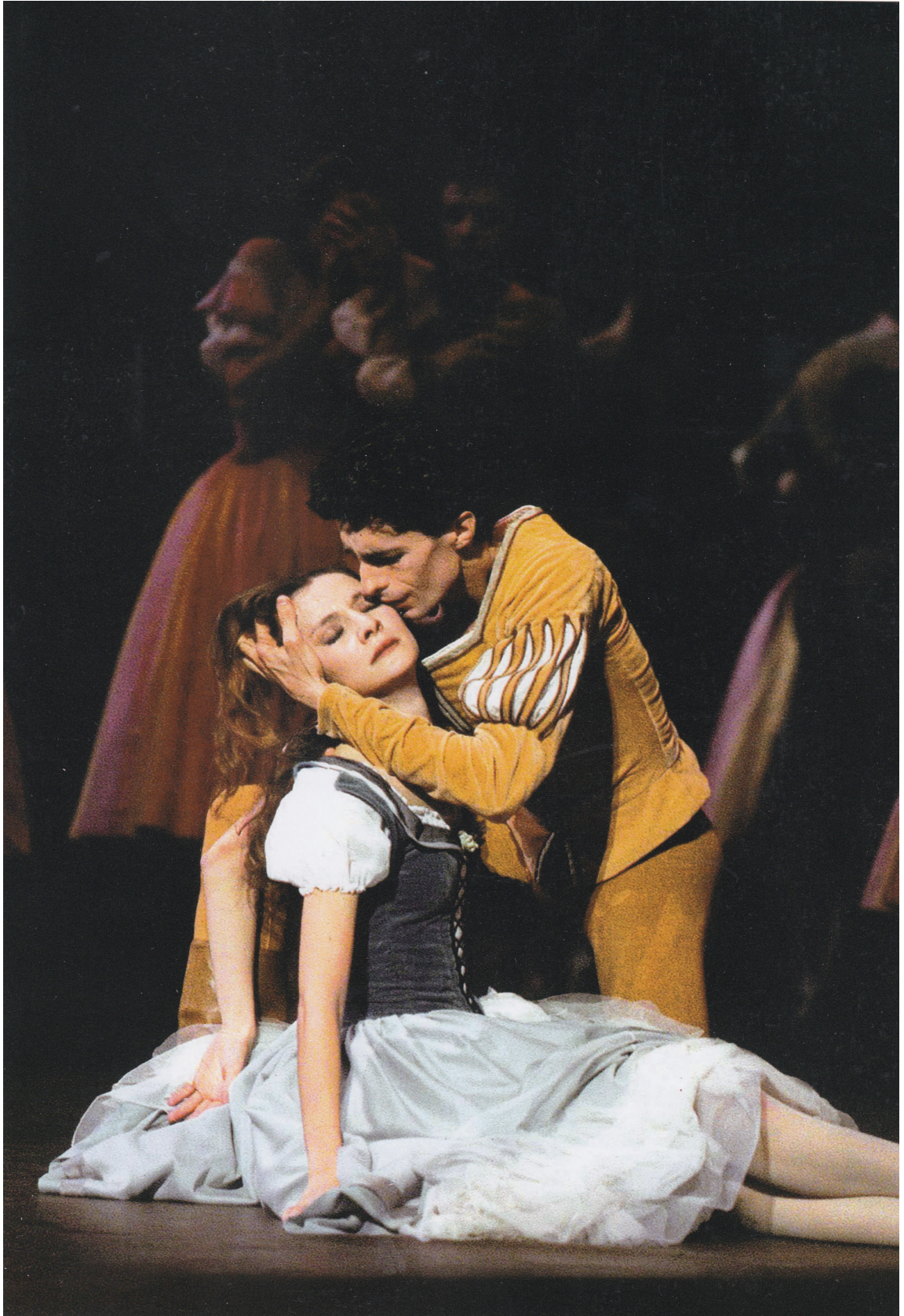
Les émotions sont au cœur de l'individu social, elles sont ce qui nous constituent en tant qu'être social, elles nous habitent constamment, chaque jour, chaque seconde, car elles permettent la vie sociale⁵⁰⁰. C'est par elles que nous nous adaptons les uns aux autres constamment, de manière fluide et discrète la plupart du temps. J'ai pu percevoir tout ceci à travers l'exemple de ballets.

Cet objet d'étude continue de m'envahir, je poursuis le mouvement en choisissant de

⁵⁰⁰ C'est bien la thèse de Norbert ELIAS dans *La civilisation des mœurs* Paris, Calmann-Lévy, 1973

Moment I : Du corps des émotions...

m'approcher davantage des pièces chorégraphiques, je prends désormais le chemin d'une production des émotions, sujet de ce deuxième moment de réflexion. En effet, avant d'être échangées avec les spectateurs, les émotions sont modelées, répétées, construites par les corps-dansants. Dans le studio de danse, je sens l'odeur de transpiration mêlée à celle de la colophane, j'entends la musique et les voix, je vois les danseurs éparpillés dans l'espace, formant des petits groupes, au sol, debout à la barre, s'étirant ou s'exerçant à la réalisation de pas. Entrons dans la salle.



Giselle, scène de la folie, fin de l'acte I. Agnès Letestu, José Martinez. Photographie Icare

***MOMENT III/ ... EN PASSANT PAR LA CONFECTION DES EMOTIONS
CHOREGRAPHIQUES : UNE PRODUCTION DES EMOTIONS EN
MOUVEMENT...***

Les deux chorégraphies sur lesquelles je travaille sont des pièces, comme je l'ai précédemment précisé, narratives, dans lesquelles le spectateur se retrouve face à des personnages, des situations, une (*Giselle*) ou des (*MayB*) histoires. J'aurai pu choisir parmi mon corpus des pièces chorégraphiques « abstraites », je veux dire par là, qui ne se basent pas sur une histoire ni sur des personnages, mais uniquement sur des lignes de corps, des constructions corporelles dans l'espace. Je pense alors à des chorégraphies réalisées par exemple par Merce Cunningham, les post-modernes, George Balanchine⁵⁰¹, ou plus près de nous William Forsythe⁵⁰². Pour autant, l'absence d'histoire narrative ne signifie pas absence d'émotions. Cependant, en choisissant de telles œuvres, je me serai privée de ce « pan » fondamental de cette recherche : la construction des personnages comme production des émotions à travers les corps-dansants. Il s'agit alors d'envisager le corps à la fois comme incarnation d'un code et signe émotionnel.

Lors de ce deuxième moment, je m'intéresse donc à la confection des émotions. Du côté des danseurs, j'observe les outils nécessaires à cette confection comme la chorégraphie, mais aussi les costumes, lumières, décor qui participent à la production émotionnelle de la pièce : c'est « l'atelier des émotions » qui est analysé ci-après. D'autre part, j'envisage cette construction des émotions de manière dynamique, c'est-à-dire en tentant de prendre en compte son mouvement perpétuel : une représentation se fabrique en effet « sur mesure » comme je le souligne dans le deuxième temps de cette réflexion. D'un côté, chaque danseur propose une construction sensible du personnage à travers son interprétation, en lui offrant

⁵⁰¹ J'ai évoqué leurs parcours précédemment lors du moment I. Cf. p. 108, 109

⁵⁰² Né en 1949, ce danseur et chorégraphe américain, prend la direction du ballet de Francfort de 1984 à 1999, créant alors « The Forsythe company ». A Francfort, il développe son style : danse survoltée, œuvres complexes, « il déstabilise constamment la réalité par le mouvement des corps, eux-mêmes toujours à la limite du déséquilibre, offrant prise à l'aléatoire, à la vitesse, aux autres éléments sur scènes » (*Dictionnaire de la danse, op.cit.*, p.163).

son corps, il lui donne également son épaisseur charnelle. Mais cette confection sur mesure, si elle se réalise en premier lieu à travers les corps, est également visible à travers le « sous-geste »⁵⁰³ perceptible à la fois chez les danseurs et les spectateurs. Le « sous-geste » représente en quelque sorte la lisière, entre l'envers et l'endroit des émotions, l'envers serait l'intériorité des émotions, l'ensemble des mécanismes participant à leurs expressions, l'endroit serait l'extériorité des émotions, à savoir l'ensemble des signes les rendant visibles et perceptibles par autrui. Ce deuxième moment nous entraîne donc de la répétition à la scène, dans un va-et-vient constant entre ces deux mondes.

⁵⁰³ Je m'inspire ici du « sous-texte » en théâtre

Titre 1 : L'Atelier permanent des émotions

Il est vrai que l'expression « atelier », quand on pense au domaine artistique est communément associée aux arts plastiques, l'Atelier du peintre du XIXe siècle, constitue ce lieu de création, où l'artiste se retrouve confronté à lui même. Cette approche de l'Atelier ne correspond plus aujourd'hui à une réalité, si certains artistes travaillent effectivement encore dans l'atelier, en solitaire, beaucoup partagent ce lieu, quand il existe, afin de diviser les frais de loyers par exemple, voire de nombreux plasticiens n'en disposent pas⁵⁰⁴. Du côté de la danse, on parle davantage de salles de répétition, studio, quelquefois d'atelier (notamment en contemporain).

L'atelier évoque aussi, non pas l'artiste, mais l'artisan, d'ailleurs c'est la première définition donnée dans le dictionnaire : « lieu où des artisans, des ouvriers travaillent en commun. Boutiques, chantier, laboratoire, ouvroir »⁵⁰⁵. Cette idée d'atelier comme lieu de recherche et de travail est bien celle qui me semble la mieux désigner ce que j'ai perçu dans mes observations lors des répétitions. Les danseurs travaillent à un même « ouvrage », dirigé par un chorégraphe ou un répétiteur⁵⁰⁶, tentant de trouver la manière de faire la plus juste. J'ai souhaité ajouté le terme *permanent* à mon atelier, car, la recherche est continue, jamais véritablement figée, puisque les modifications d'un geste, d'une position dans l'espace sont toujours possibles, y compris le dernier jour de répétition, ou même lors des représentations publiques : en effet, un accident⁵⁰⁷, la mémoire qui « flanche » d'un partenaire, oblige sans arrêt les danseurs à tisser cet ouvrage en permanence, à s'adapter à la situation.

Enfin cette notion d'atelier fait référence à l'atelier de couture, et plus particulièrement je pense à l'atelier où sont fabriqués les costumes des danseurs dans lequel un tissu sans forme devient peu à peu, par le travail technique des couturières, un costume taillé sur mesure pour

⁵⁰⁴ Les plasticiens travaillent à partir d'outils qui sont moins « mangeurs » d'espace, par exemple, la vidéo. Je pense aussi à la performance qui se situe en dehors de l'atelier justement.

⁵⁰⁵ REY-DEBOVE J. et REY A. (dir), Dictionnaire *Le Petit Robert*, 2011, p. 165

⁵⁰⁶ Le répétiteur, nommé autrefois maître de ballet (terme encore utilisé dans les compagnies classiques) est celui qui s'assure de la bonne transmission du ballet.

⁵⁰⁷ Cela peut-être la blessure d'un danseur par exemple, ou l'erreur d'un partenaire qui oblige le danseur à s'adapter et lui permet parfois de trouver de nouvelles intentions par rapport au personnage qui lui serviront lors des prochaines représentations. « Parfois une inattention, voire une erreur, fait surgir un geste nouveau que l'on reproduira volontairement dans les représentations suivantes » souligne la danseuse étoile Agnès LETESTU dans un entretien (*Repères, Cahier de danse, op.cit.*, p.8)

chaque danseur. Dans la salle de danse, je retrouve bien cette manière de faire : les danseurs s'approprient le rôle, à travers la danse mais également en travaillant les émotions qui doivent s'ajuster « sur mesure ».

En effet, au cours de mon exploration du terrain et de l'analyse des entretiens, j'ai réalisé combien je me trouvais face à une sorte de « confection des émotions ». Plus je plongeais dans les mots, les expressions, les justifications de mes informateurs ; plus je tentais de les comprendre, sans les froisser, les abîmer, les tordre, les modeler comme je voulais qu'ils soient ; plus une image métaphorique se dessinait : celle d'un atelier de couture... Fabriquer les émotions, les colorer, les broder, les tisser, les ajuster, par rapport à soi, aux autres, à ce qui est regardé, en l'occurrence, deux chorégraphies opposées, voilà ce qui m'est apparu peu à peu.

Chapitre 1/ La matière première : la chorégraphie, une écriture du corps

« Si le symbole est connu et compris, c'est déjà de l'écriture. »
Marcel Mauss⁵⁰⁸

« En somme, le corps constitue une sorte d'objet-sujet, à la fois basal et banal, produit social et producteur de sens, point de jonction entre nature et culture ».
Jacques Maisonneuve⁵⁰⁹

Parmi les outils de cet atelier des émotions, je retrouve d'abord la chorégraphie. À travers la manière dont le chorégraphe modèle les corps-dansants, je perçois un langage, un style, qui, certainement plus vague, plus flou qu'une écriture textuelle, n'en demeure pas moins réels, palpables, perceptibles :

« langage et figuration relèvent de la même aptitude à extraire de la réalité des éléments qui restituent une image symbolique de cette réalité. Mais alors que les figures verbales, dans les mots et dans la syntaxe, sont comme l'équivalent des outils et des gestes manuels, destinés à assurer une prise efficace sur le monde de la matière et des relations, la figuration se fonde sur un autre champ biologique qui est celui de la perception des rythmes et des valeurs, commun à tous les êtres vivants. Outil, langage et création rythmique sont bien par conséquent trois aspects contigus du même processus »⁵¹⁰.

Je trouve alors dans cette expression de « corps et graphie » toute la richesse et la complexité de cet art : car, d'un côté, l'écriture, la graphie, représente la trace, la marque, ce qui reste et qui peut être figé à jamais sur un papier ; de l'autre, le corps permet d'envisager le mouvement, le changement, l'évolution, ce qui ne reste pas « tel quel ». On a donc ici un art où la trace dans l'espace et lié au corps qui l'a produit, sans jamais pouvoir être dissociés. Ce lien entre le corps et l'œuvre, on le retrouve dans tous les arts. Dans l'art pictural aussi, il est impossible de détacher la trace laissée sur la toile, du mouvement de la main du peintre. Une peinture ou une chorégraphie sont attachées au corps qui les produit : les mouvements du pinceau visibles sur la toile sont la marque charnelle du corps du peintre. Toile unique qui ne pourra jamais être reproduite à l'identique. De même, la chorégraphie, écriture d'un corps

⁵⁰⁸ MAUSS M., *Manuel d'ethnographie*, Payot, 1967, p. 144.

⁵⁰⁹ MAISONNEUVE J., « Modèles sociaux, modèles esthétiques », dans *Le corps en jeu*, CNRS, 1994, p.161.

⁵¹⁰ LEROI GOURHAN A., *Le geste et la parole, II, la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964, p.210

dans l'espace, ne peut plus être accessible une fois réalisée. En musique, l'instrument n'est rien sans l'interprète qui le fait vibrer et sonner, sans l'auditeur qui l'écoute ; comme au théâtre, le texte n'est rien sans son lecteur, l'acteur qui le met en corps, le spectateur qui suit cette histoire... Pourtant, si la peinture, le texte, la partition exige la présence d'un (ou des) médiateur(s) pour les faire exister, qu'ils soient regardeur ou interprète ; il reste malgré tout une trace de l'écriture : dans les mots posés sur la feuille, dans les notes écrites sur la partition, dans le dessin réalisé sur la toile. Mais la danse, elle, élimine toute trace au fur et à mesure de sa présence. Claudine Vassas souligne : « les gestes des corps dansant qui nous mobilisent dans une immédiateté et une intensité absolue de la vision, plus que tout autre image peut-être, nous échappent dans l'instant même où ils s'effectuent. Le mouvement y prend corps et se dissout dans l'espace qui le fait naître. »⁵¹¹ La danse ne laisse rien sur son passage, sinon la trace d'un mouvement, d'une sensation chorégraphique qui s'inscrit dans notre mémoire et notre corps, ainsi Frédéric Pouillaude écrit à propos de *MayB* : « j'avais tout juste vingt ans et voyais pour la première fois *MayB* de Maguy Marin. Choc, transe. Surexcitation de celui qui impersonnellement se découvre des amis de toujours. {...} Je n'ai jamais revu cette pièce et ne souhaite pas la revoir. Elle s'est inscrite, en moi et hors de moi. »⁵¹²

La transmission orale à travers les corps modifie sans cesse l'écriture originale : les danseurs gardent la structure de base, mais les « mots » choisis par le chorégraphe d'origine sont revus, corrigés, voire parfois transformés⁵¹³. Cette structure de base, Frédéric Pouillaude la nomme

⁵¹¹ VASSAS C., « A propos de Café Müller. Une pièce de Pina Bausch », *Terrain*, n°49, 2007, p. 74

⁵¹² POUILLAUDE F., « ça n'en finit pas ? », *Repères*, *op.cit.*, 2007, p.26

⁵¹³ Plusieurs systèmes de notation de la danse ont été envisagés, les plus anciens documents trouvés datent du XV siècle (TOULOUZE, ARBEAU) : ils consignent par une description littéraire les unités gestuelles dans leur agencement rythmique et spatial et les désignent par l'initiale de leur nom en rapport avec une notation musicale. Mais c'est avec FEUILLET (1660-1710) qu'on peut considérer l'origine de l'écriture de la danse. Il combine signes figuratifs et signes abstraits : il fonde son système sur l'analyse du pas et des ses constituants (notamment le poids du corps), sources de tout mouvement. « Le symbole retenu pour le pas (« la jambe qui marche ») précise le départ de la jambe par un point ; son trajet par une ligne droite ou courbe (selon les besoins du chemin ou la forme du parcours de la jambe) ; son point d'arriver par un trait oblique. Sur chaque pas sont greffés des signes représentant ses traits distinctifs (plié, élevé, sauté, tourné etc.) Leur ordre de succession sur le symbole détermine le déroulement temporel des mouvements. Les barres perpendiculaires qui jalonnent le chemin linéaire indiquent les mesures correspondant à celles de la musique. Mise en application dans des recueils chorégraphiques publiés et largement diffusés à l'échelle européenne, cette écriture connaît un retentissement international au XVIII siècle » (*Dictionnaire de la danse*, *op.cit.*, p.760). Cependant, les transformations de cet art et le fait qu'il devienne de plus en plus complexe (par exemple, dans la notation FEUILLET, les bras ne sont pas notés, car dans les danses de l'époque, seuls les jambes étaient codifiées et notées, les bras c'était en quelque sorte de l'improvisation des danseurs, de l'ornementation) ne permet plus l'utilisation de cette écriture de la danse. Aujourd'hui, le système de notation le plus connue est la notation LABAN. Rudolf LABAN (1879-1958) est un danseur, chorégraphe, Austro-

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

« *archi-écriture* » en se référant à Derrida⁵¹⁴, elles forment des « totalités identifiables et cohérentes »⁵¹⁵, car « elles découpent et raréfient le continuum sensible au profit de quelques entités stables et répétables, de quelques idéalités permettant de reconnaître le même dans le différent, de quelques catégories motrices qui, n'appartenant à personne, se partagent selon la généralité du concept »⁵¹⁶. Cependant, il convient de noter que ces *archi-écritures*, comme cadre commun de nomination, sont davantage visibles en danse classique, où le vocabulaire et la gestuelle sont partout la même, qu'en danse contemporaine, où le corps du danseur se forme à partir de la gestuelle de tel chorégraphe⁵¹⁷.

L'écriture corporelle propose alors une autre manière de penser, une liberté, une richesse différente de celle proposée par l'écriture linéaire. C'est pourquoi je la rapproche davantage du dessin dans la manière de penser qu'elle implique. Je pense ici à André Leroi-Gourhan qui écrit combien « alors que nous vivons dans la pratique d'un seul langage, dont les sons s'inscrivent dans une écriture qui leur est associée, nous concevons avec peine la possibilité d'un mode d'expression où la pensée dispose graphiquement d'une organisation en quelque sorte rayonnante »⁵¹⁸. Il évoque ici les symboles graphiques de la préhistoire, les représentations abstraites ainsi que les premiers dessins figuratifs en soulignant que « le graphisme ne débute pas dans une expression en quelque sorte servile et photographique du réel, mais qu'on le voit s'organiser en une dizaine de mille ans à partir de signes qui semblent avoir exprimé d'abord des rythmes et non des formes »⁵¹⁹. Il décrit le graphisme des hommes

hongrois et Allemand. Il s'appuie sur l'écriture FEUILLET pour construire son système, et tient compte de l'espace, du temps, du poids, et de la force pour chaque mouvement, indépendamment de la notation musicale. Une portée verticale de trois lignes, lues de bas en haut livre la succession temporelle des actions ; lue horizontalement, leur simultanéité. Cependant, c'est un système complexe, qui se heurte à la difficulté de la précision de la notation dansée : comment noter les phrases inventées quand les jambes, les bras, le buste, les pieds, la tête évoluent en même temps ? La deuxième difficulté est que la notation est inconnue pour la majorité des danseurs, qui ne sont pas capable de lire ou d'écrire une partition LABAN. Aujourd'hui, on peut dire que la captation vidéo est la technique la plus utilisée pour garder la mémoire d'une chorégraphie.

⁵¹⁴ DERRIDA J., *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967

⁵¹⁵ POUILLAUDE F., *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p.309

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.309

⁵¹⁷ C'est le nom du chorégraphe qui permet de désigner la manière de bouger son corps. On parle de technique CUNNINGHAM ou GRAHAM par exemple. En danse classique, il y a la technique classique, et à l'intérieur de cette technique, connue et partagée de tous, on va trouver des « écoles » : on parle alors par exemple de la « méthode CECCHETTI » développée au début du XXème siècle, ou de la « méthode VAGANOVA » dans l'entre-deux guerre.

⁵¹⁸ LEROI-GOURHAN A., *Le geste et la parole, I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 273

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.265-266

préhistoriques comme ouvrant des perspectives différentes : « la main devenait ainsi créatrice d'images, de symboles non directement dépendant du déroulement du langage verbal, mais réellement parallèle »⁵²⁰, cette phrase pourrait s'appliquer parfaitement à la danse. En effet, la danse devient créatrice de signes, de symboles, qui ne sont pas directement reliés au langage verbal, c'est bien un monde parallèle en quelque sorte qui s'ouvre (de la même manière que la musique ou le dessin). La danse est cette écriture spatiale qui ne renvoie jamais à l'intériorité de la voix. La richesse d'une chorégraphie permet de susciter chez les spectateurs des images mentales qui vont dans plusieurs directions, et encore davantage lorsqu'il s'agit d'une pièce non narrative. Leroi Gourhan parle de « mythographie » à propos de ce langage dessiné des premiers hommes préhistoriques : « parce que la nature des associations mentales qu'il suscite est d'un ordre parallèle à celui du mythe verbal, étranger à une spécification rigoureuse des coordonnées spatio-temporelles »⁵²¹.

Plus je vois la danse, mieux je la comprends, car je m'habitue à ce langage, qui sans être inférieur au texte, est simplement différent, engageant une autre sensibilité, donc une toute autre manière de lire et penser le monde. Comment la danse, dans sa technique classique ou contemporaine, transmet-elle les émotions ? Comment sont-elles approchées, « dites » à travers les corps, travaillées ? Voilà, le premier point qui m'interroge. Je m'intéresserai ensuite aux dispositifs utilisés dans la mise en scène, car ils colorent la danse en y ajoutant costumes, décors, lumières. Ils participent aussi à la construction des émotions.

I : Les techniques du corps.

« Nous avons fait, et j'ai fait pendant plusieurs années l'erreur fondamentale de ne considérer qu'il n'y a technique que quand il y a instrument. Il fallait revenir à des notions anciennes, aux données platoniciennes sur la technique, comme Platon parlait d'une technique de la musique et en particulier de la danse, et étendre cette notion »

Marcel Mauss⁵²²

« Heureux le danseur qui dispose de l'outil le plus éloquent, le plus miraculeux de tous : le corps humain »

José Limon⁵²³

Je retrouve encore une fois la figure de Marcel Mauss, qui le premier, décrit les techniques

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 290

⁵²¹ *Ibid.*, p. 290

⁵²² MAUSS M., « les techniques du corps », *Sociologie et Anthropologie*, p. 371

⁵²³ (1908-1972), danseur, chorégraphe et pédagogue américain. Cité dans Daniel LEWIS, *The illustrated Technique of José Limon*, Princeton book company, 1999

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

du corps, comme des « terres en friches »⁵²⁴ dans lesquelles le chercheur en sciences humaines doit s'aventurer. Ces techniques du corps sont visibles à travers nos attitudes corporelles, dès plus évidentes comme notre manière de marcher, qui, loin d'être seulement naturelle est en réalité acquise, transmise par l'éducation, la socialisation ; elle se différencie ainsi selon le sexe, l'âge, la culture de l'individu ; mais aussi des techniques plus sophistiquées, comme la danse, la nage, la course où la notion d'apprentissage, de transmission d'un « savoir-faire » apparaît nécessaire.

Nous avons parcouru précédemment l'histoire de la danse, afin de considérer l'évolution de cette technique au cours du temps. J'ai déjà évoqué combien, petit à petit, deux approches se sont construites en s'opposant : la première, la danse classique, se tourne en effet vers la transcendance, entraînant un rapport au corps, des attitudes et des gestuelles singulières ; tandis que la danse contemporaine fait place davantage à l'immanence, dessinant un rapport au corps très différent. Même si j'ai noté combien les danseurs d'aujourd'hui connaissent les deux approches, sont capable de passer de l'une à l'autre, il n'en demeure pas moins, qu'une fois « dans la peau » du danseur classique, ou dans celle du danseur contemporain, ils ne vivent pas le même rapport au corps et au monde : ni dans la relation à l'espace, ni dans la relation à la musique, ni dans la relation au partenaire.

« Je maîtrise plus le classique parce que j'en ai fait plus..... mais je sens complètement la différence quand je fais du contemporain, c'est pas les mêmes..... c'est pas les mêmes techniques quoi, c'est pas les mêmes prises d'appui dans le sol... c'est pas la même chose du tout » (entretien exploratoire, Joan, danseur classique, 15 octobre 2007)

A : La danse classique, de la technique vers l'émotion

« Les grands rôles, c'est très motivant, c'est très agréable. Parce que.... Quand tu fais une pièce pleine de techniques, si tu rates un petit truc tu t'en veux... pendant toute la soirée après. Que.... quand tu fais un rôle, tu rates 10 000 fois plus, mais.... t'as vécu quelque chose sur scène avec le partenaire et.... c'est, très très très fort. On vit à fond le rôle et.... souvent, on est plus fatigué par l'état émotionnel que par l'état physique. »

(Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009)

Communément, l'image du cours de danse classique est associée à la difficulté, la rigueur, la douleur, le studio rempli de danseurs obsédés par l'image et la perfection : idéal d'un corps, d'un geste, d'un mouvement à atteindre.

⁵²⁴ MAUSS M., « Les techniques du corps », *op.cit.*, p.365.

« *Quoi qu'on dise : "c'est l'intérieur qui compte", mais bon..... c'est une telle obsession chez les danseurs.... d'avoir un corps parfait.... comme je te dis, on passe la journée à se regarder dans le miroir... même sans faire exprès* » (entretien exploratoire, Mié, danseur classique, 23 février 2007)

Sylvia Faure évoque la « logique de la discipline » pour définir cette « forte valorisation de la technique du corps impliquée dans la tradition artistique transmise. La technique se doit d'être le plus fidèlement incorporée en suivant un modèle idéal »⁵²⁵. La danse classique s'est développée à travers des institutions contrôlées et agréées par l'État : conservatoires, académies de danse, cours privés nécessitant l'acquisition d'un Diplôme d'État⁵²⁶... ce dispositif institutionnel détient le pouvoir⁵²⁷ de former ces corps.

Ce modèle de « corps-idéal », chaque danseur l'a en tête, mais chacun apprend également à faire avec son propre corps, connaître ses douleurs, ses limites, sa fatigue. Parmi les danseurs professionnels, beaucoup insistent effectivement sur la rigueur exigée par la danse classique, le travail que nécessite son apprentissage, la souffrance endurée :

« l'apprentissage premier, énorme, et qui demande des années d'entraînement concerne l'organisation statique de l'équilibre du corps. Il faut d'abord acquérir la tenue du corps sur son axe. {...} Sur cet axe rigidifié, il faut d'une part continuer à respirer et, d'autre part, dissocier des zones qui présentent des différences toniques : par exemple, les bras restent déliés alors que les jambes acquièrent une vélocité et une souplesse particulières, et que le visage rayonne d'une détente ostensible »⁵²⁸.

Par conséquent, les cours de danse classique semblent plus tournés *a priori* vers l'apprentissage de cette technique difficile, présentée comme rigoureuse, que vers

⁵²⁵ FAURE S., *Apprendre par corps*, op.cit., p.115

⁵²⁶ Le D.E existe depuis la loi du 10 juillet 1989, en effet, afin d'éviter des cours de danse où les professeurs mettaient en danger le développement physiologique et moteur de leurs élèves, comme par exemple, les cours où les filles de 8 ans étaient mises sur pointes, alors que leurs chevilles ne pouvaient pas supporter un tel travail, un diplôme d'Etat obligatoire pour l'enseignement de la danse a été institué par la loi du 10 juillet 1989.

Cette loi répond à un double objectif : d'une part, assurer aux élèves et aux familles, une réelle garantie de la qualification des enseignants des danses classique, contemporaine et jazz ; d'autre part, instaurer des normes précises minimales quant aux locaux où est dispensé tout enseignement de la danse, sur le plan technique, de la sécurité et de l'hygiène.

⁵²⁷ FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975. Il considère le pouvoir de plusieurs façons : il peut prendre la forme d'un dispositif physique de contrainte (la prison, l'asile) ; d'un cadre de pensée normatif (par exemple, les disciplines scientifiques définissant les normes de la vérité) ou encore d'un mécanisme moral d'autocontrôle. En s'appuyant sur cette approche, on peut alors considérer la danse classique comme formant un corps soumis et contrôlé puisque le corps est modelé justement à travers un dispositif institutionnalisé.

⁵²⁸ MIDOL N., *Démiurgie dans les sports et la danse*, Paris, L'harmattan, coll. Santé, sociétés, et cultures, 1995, p.23

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

l'apprentissage des émotions. Pourtant, le danseur classique travaille avec ses émotions, il n'est pas cet individu mécanique ou robotique souvent représenté dans l'imaginaire collectif, les émotions sont perçues quotidiennement en modelant ce corps, comme la colère quand il rate un mouvement, ou à l'opposé la joie quand le corps fonctionne comme il le souhaite. Mais au-delà de leurs propres émotions, la danse classique développe l'idée d'un mouvement qui « dit » quelque chose. En effet, il ne suffit pas de faire le mouvement pour faire le mouvement, il y a autre chose, cet « autre chose » indéfinissable est ce qui permet de distinguer la danse, d'un sport. Les danseurs insistent souvent sur le côté « artistique » dans les entretiens :

« une pirouette, elle peut-être bien faite, mais bon si t'y mets rien dedans, c'est qu'une pirouette quoi, après c'est de la gym » (entretien exploratoire, Joan, danseur classique, 15 octobre 2007).

Les émotions sont présentes et ressenties par les danseurs, *« en cours, j'y mettais toute mon âme » (Aline, entretien exploratoire, danseuse classique, 12 février 2007).* Cependant, elles sont rarement évoquées dans les représentations de la danse classique, au cinéma par exemple, comme si l'on souhaitait donner cette image de rigidité, voire de frigidité⁵²⁹, alors qu'elles apparaissent paradoxalement continuellement dans les discours des danseurs.

D'autre part, quand la technique et l'émotion sont dans la même balance, les danseurs classiques soulignent l'importance de la dernière. La technique est utile, nécessaire afin de connaître son corps, le mieux possible, comprendre chaque muscle, leur manière de fonctionner, comment passer d'un mouvement à un autre le plus facilement, comment nuancer un mouvement, varier l'énergie, lui donner une couleur spécifique, rendre la phrase chorégraphique la plus fluide possible, etc. Cette technique, acquise difficilement, par un travail quotidien, minutieux, âpre, devient en quelque sorte la palette des danseurs, celle à partir de laquelle ils vont élaborer leur danse, la base permettant tous les possibles. Mais chacun souligne le peu d'intérêt d'une technique pour elle-même :

« Pour moi, le danseur c'est un artiste. C'est pas... le technicien. Mais bon, si on peut avoir les deux, ça serait

⁵²⁹ Je pense ici à la figure de la danseuse classique dans un film comme *Black Swan* (2011, film réalisé par le réalisateur américain Darren ARONOFSKI) par exemple. En effet, le rôle principal (jouée par la comédienne Natalie PORTMAN) est celui d'une danseuse, obsédée par la perfection, qui ira jusqu'à sa mort pour l'atteindre. Sa dernière phrase, sur scène, mourante est : *« I was perfect »*. Elle ne semble jamais éprouver de plaisir pendant les danses, plaisir qu'elle ne semble éprouver d'aucune manière de toute façon. Elle connaît simplement la peur de ne pas être à la hauteur, de ne pas être capable d'atteindre cette perfection. Le film oppose à ce personnage sa rivale, interprétée par Mila KUNIS, qui représente la joie de vivre, elle est dans le ressenti, la respiration, quand l'héroïne bloque, et ne « donne » pas autre chose que la technique.

mieux. Mais bon, moi..... avant de juger c'est si.... il y a de l'émotion sur scène ou pas. C'est ça le plus important en fait. Si je regarde un danseur... et quand le ballet est fini, est-ce que j'ai ressenti quelque chose ou pas. Si... le ballet est terminé, je... je me pose aucune question sur ce que j'ai vu, bon, ça m'intéresse pas. Le danseur doit laisser quelque chose derrière, je crois. Bon, si tu veux, faire 10 pirouettes sur scène, bon... oui, sur le moment, tu dis ouahhhh, impressionnant ! Mais après.... toute la soirée que t'as passée, tu retiens pas les 10 pirouettes. C'est pour ça que.... c'est plus important de devoir toucher..... le public. » (Entretien exploratoire, Mié, danseur classique, 23 février 2007)

Par contre, les danseurs insistent constamment sur les deux temps d'apprentissages : la technique d'abord, les émotions ensuite, « *il faut faire tout le travail technique pour pouvoir ensuite se consacrer totalement à l'interprétation* »⁵³⁰. Quand ils abordent un rôle, ils vont en premier lieu travailler les éléments techniques de la danse, de la même manière, le comédien apprend tout d'abord son texte, avant de colorer la gestuelle de son personnage par les émotions appropriées. Si je poursuis la comparaison, le comédien, lui, modulera sa voix, sa locution, sa vitesse en fonction de l'émotion qu'il doit transmettre, le danseur jouera uniquement à travers les modulations de son corps, éventuellement de sa voix.

L'interprétation se déroule donc dans un second temps. Dans les entretiens, les danseurs évoquent la jouissance de la scène, la satisfaction d'être sur le plateau, le plaisir de danser face à un public, plaisir qui permet d'endurer toutes les souffrances ou difficultés exigées par le travail corporel quotidien :

« Quand sur scène t'arrives à faire des choses techniques et en passant au-dessus, à exprimer des choses artistiquement, c'est très satisfaisant. Parce que c'est très agréable » (Entretien exploratoire, Joan, danseur classique, 17 mars 2007)

J'observe dans le studio ces strates successives dans la manière d'apprendre la chorégraphie. En premier lieu, les danseurs passent par l'apprentissage du texte, un répétiteur les aide en ce sens. Très vite, ils commencent à ajouter les émotions du personnage. Le miroir et le regard du répétiteur sont essentiels. Le danseur s'observe pour « voir ce que cela donne », le répétiteur est le premier public, il donne des retours afin d'aider le danseur à trouver le mouvement et l'émotion juste :

« Parfois voilà, on est trop entre nous, donc euh.... certains gestes, certaines émotions..... on nous voit pas, pour les gens en face... donc en fait, on croit qu'on est juste, mais en fait il suffit d'être écarté, et voilà, ça se voit. Par exemple, on est presque jamais proche, comme on est là (dans l'entretien en face à face), on est toujours... un peu

⁵³⁰ Repères, cahier de danse, op.cit., p.8. Citation de la danseuse, étoile à l'opéra de Paris, Laëtitia PUJOL.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

plus loin... parfois, en répétant, on s'approche, on s'approche, on enchaîne trop vite, et les gens ils voient plus, mais voilà, le répétiteur il est là pour nous dire : « attends un peu », « les yeux ont besoin de... de voir », « d'avoir le temps de », voilà..... » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

B : La danse contemporaine, l'immanence ou la recherche de l'authenticité

« Fais attention à ce que tu dances. Car ce que tu dances tu le deviens »
Susan Buirge⁵³¹

Il est difficile de définir précisément la danse contemporaine, car il n'existe pas de code ni de règles établies comme en classique. D'autre part, d'un point de vue historique, les historiens de la danse ont longtemps parlé de danse moderne, notamment au travers des pionnières telles que Duncan, Fuller, Saint-Denis... et non pas de danse contemporaine. Le dictionnaire de la danse donne la définition suivante à propos de la danse contemporaine : « expression générique recouvrant différentes techniques ou esthétiques apparues dans le courant du Xxème siècle »⁵³². Vague, cette définition ne propose aucun parti pris. Le premier ouvrage intitulé *La danse contemporaine*⁵³³, écrit par l'historien de l'art George Arout décrit à travers l'expression « contemporain », les créateurs actuels, de son temps, il n'y a donc pas à ce moment-là d'utilisation du terme en tant que catégorisation. À partir des années 1980, l'utilisation de « danse contemporaine » à des fins de catégorisation commence à paraître, « dans l'ouvrage collectif *La danse au défi*⁵³⁴, paru en 1987, tous les auteurs – historiens, critiques — s'entendent sur son utilisation pour désigner exclusivement des chorégraphes ou des œuvres relevant du champ de la danse moderne ou de ses prolongements »,⁵³⁵ mais les auteurs ne sont pas tous d'accord, certains remontent au début du Xxème siècle avec la danse moderne, d'autres considèrent qu'il faut partir des années 60 et du courant de la post-modern dance... Ainsi, l'appellation danse contemporaine donne lieu à débat, probablement du fait de la non-existence de caractérisation stylistique. Il s'agit davantage d'une attitude empruntant au

⁵³¹ Née en 1940, danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine. Elle a travaillé avec José LIMON, Martha GRAHAM lors de sa formation de danseuse. Elle a travaillé dans la compagnie d' Alvin NIKOLAIS. En 1970, elle s'installe en France, donne des cours, des ateliers. En 1990, elle décide d'arrêter la scène afin de se consacrer à la recherche, à la chorégraphie et à l'écriture (en parcourant le monde, se nourrissant des différentes traditions). La citation en épithète est tiré de l'ouvrage de Muriel Guigou, *La nouvelle danse Française, op.cit.*, p.67

⁵³² *Dictionnaire de la danse, op.cit.*, p. 705

⁵³³ AROUT G., *La danse contemporaine*, Paris, Nathan, 1955

⁵³⁴ FEBVRE M., (dir.), *La danse au défi*, Ed. Parachute, 1987

⁵³⁵ *Dictionnaire de la danse, op.cit.*, p.705

technique moderne ou classique, aujourd'hui également au courant hip-hop, attitude entretenant un dialogue avec d'autres disciplines, telles que les arts plastiques par exemple, mais aussi le théâtre, voire le cirque. Pour ma part, je n'opérerai pas cette distinction entre danse moderne et contemporaine, je garderai plutôt la logique de la filiation entre les deux.

S'il n'y a pas de code à proprement parler, il existe néanmoins des manières de faire que l'on retrouve dans la majorité des cours de danse contemporaine. Laurence Louppe⁵³⁶, historienne de la danse, désigne comme outils de la danse contemporaine : le poids du corps, la construction d'un espace et d'un rapport au temps propre à un chorégraphe, ou un danseur. Elle souligne : « un grand artiste en danse est celui qui a opté de façon autonome et consciente pour un certain état de corps : c'est pourquoi ceux de la grande modernité, de Duncan à Wigman, à Hawkins ou à Cunningham nous apparaissent tellement puissants, inventeurs qu'ils ont été de leur propre corporéité, en dehors de tout modèle, ou même de toute instrumentation donnée d'avance »⁵³⁷. Je retrouve dans mon enquête cette démarche d'authenticité, chère à la danse contemporaine, réelle ou représentative d'une image souhaitée, défendue par les artistes dans leurs discours :

« le jazz, c'est plus le côté ludique, s'amuser et faire de la scène ! Bon ben là, on est présent, on sourit, on danse, on exprime la joie de vivre, tandis que... pour le contemporain... vraiment c'est exprimer tout ce qui a au fond de moi-même, les parties inconscientes. {...} je pense qu'avec la danse contemporaine, on va puiser vraiment au fond de son être... tout ce qu'on a vécu, ça ressort dans le mouvement, comme une mémoire du corps » (Entretien exploratoire, Coline, danseuse et chorégraphe contemporaine, 3 avril 2007).

D'ailleurs, dans les cours de danse contemporaine, c'est la « logique de la singularité » qui prédomine note Sylvia Faure, « elle se rapporte aux pratiques qui valorisent la singularité des pratiquants, débutants ou experts. La technique, présente dans la formation, est au service du danseur considéré comme un créateur et pas seulement comme un technicien »⁵³⁸. Le travail porte sur la conscience du corps, la capacité à être en éveil, à l'écoute de nouvelles sensations, davantage que la répétition d'enchaînement identique au jour le jour. Ici, ce n'est pas la perfection d'une forme qui est souhaitée, idéalisée, mais la perfection d'une sensation, ainsi la chorégraphe Odile Duboc évoque sa relation auprès des danseurs : « je ne leur montre jamais une position à reproduire. Je ne travaille pas sur la forme, mais sur un imaginaire de l'espace

⁵³⁶ LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 2000 (1997)

⁵³⁷ *Ibid.*, p.61-62

⁵³⁸ FAURE S., *op.cit.*, p.117

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

et un développement rythmique. {...} Ce que je recherche, c'est la perfection d'une sensation ou d'une matière »⁵³⁹. Je constate dans les observations participantes des cours contemporains⁵⁴⁰ combien de nouvelles dispositions sont développées, comme l'improvisation, la création de phrases chorégraphiques personnelles. Il s'agit de chercher notre singularité, notre danse :

« C'est un rapport au sens.... au plaisir d'être là et à la conscience.... il y a un rapport à l'espace qui est... très sensible.... il y a une conscience et une attention, enfin il y a un être là quoi, il y a une présence à soi, et du coup, plus tu es présent à toi-même, plus tu peux être juste, plus tu peux être toi-même » (entretien exploratoire Emilie, danseuse contemporaine, 13 avril 2007)

Les émotions peuvent être travaillées comme « matière première » entraînant la composition chorégraphique. A l'opposée de la danse classique où les émotions sont abordées après la technique, après avoir appris et « digérée » la chorégraphie. Dans certains cours de danse contemporaine, il peut arriver de « chercher » en partant des émotions, il s'agit de travailler les émotions, un peu comme dans un cours de théâtre j'imagine. En effet, j'ai participé à des ateliers d'improvisation réalisés à partir de thématique émotionnelle comme la peur, l'anxiété. Il s'agissait pour les danseurs de chercher dans leur corps cette émotion, s'immerger dans la peur par exemple, à partir d'un souvenir personnel ou d'un contexte imaginé, pour connaître et redécouvrir les sensations corporelles attachées à cette émotion. Il nous était demandé d'utiliser ces sensations pour construire une danse, une manière d'être à l'autre, à l'espace, à son propre corps... Il s'agissait de partir de l'émotion pour découvrir le mouvement qu'elle crée en nous.

C. : Le tracé action-émotion ou émotion-action ?

Les danseurs jouent de leur corps pour transmettre les émotions, et j'ai pu constater lors des entretiens deux manières de faire. D'un côté, certains danseurs se concentrent sur les actions du corps, ce qu'ils doivent réaliser, exécuter, une manière très technique de bouger son corps

⁵³⁹ CREMEZI S., *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997, p. 58, cité dans FAURE S., *op.cit.*

⁵⁴⁰ Cours de danse contemporaine, pris en 2010, au centre chorégraphique de Toulouse, avec Stéphanie Bouillaud. Je suivais le cours, puis, je prenais des notes sur mon carnet de terrain, le soir en rentrant, en notant les exercices proposés. Ainsi, j'ai constaté que très régulièrement (quasiment un cours sur deux), des exercices d'improvisation ou de composition étaient proposés. Les danseurs qui « râlaient » en début d'année, n'aimant pas ce genre d'exercice, ont fini par s'habituer.

dans l'espace, qui va peu à peu les amener à l'émotion qu'ils doivent exprimer, « le danseur n'a pas, en effet (ou rarement), contrairement à l'acteur occidental, de données littéraires ou psychologiques, extérieures à son "texte" moteur. Ce qui l'alimente pour créer sa partition ce sont ses actions, qu'il apprivoise peu à peu et qui l'affectent, lui permettant progressivement de trouver leur sens, de les organiser intérieurement, intimement, pour enfin les reconnaître comme une contrée déjà parcourue »⁵⁴¹. Ainsi, une danseuse interprétant *Giselle* souligne qu'il ne s'agit pas de plaquer des émotions ou des sentiments pour danser, mais qu'elle préfère partir de la danse, du mouvement pour générer les émotions, le geste devient bien ici le moteur de l'état intérieur : « chaque cellule de mon corps est en effervescence. La "spontanéité" pour moi réside seulement dans l'acuité, dans la capacité à accueillir ce qui est en train de se passer, pour ressentir une émotion instantanée, vivante, qui n'est pas trafiquée »⁵⁴². D'autres danseurs au contraire, tentent de ressentir réellement les émotions de leur personnage, afin de se mettre dans un état corporel adéquat qui favorisera la justesse de l'action.

Michèle Febvre souligne que le tracé action-émotion est le plus utilisé en danse :

« le danseur et le chorégraphe en effet travaillent plus sur le trajet action-émotion que sur celui de l'émotion-action. Je veux dire par là que les propositions faites aux danseurs sont rarement du domaine du psychologique (une émotion à traduire par exemple), mais bien plus souvent du domaine des conduites motrices, en elle-même déjà porteuses d'affectif, pour qui veut bien le ressentir. {...} en danse, ce sont prioritairement les sensations qui mènent éventuellement à la fiction et non l'inverse »⁵⁴³. Parmi les entretiens menés, la majorité des danseurs rencontrés ont mis en avant cette importance du corps pour faire jaillir l'émotion. Par exemple, un danseur de *MayB* souligne « mieux vaut ne pas chercher à ressentir l'émotion que nous croyons générer {...} il faut parvenir à faire le vide, et se focaliser sur l'apprentissage des gestes : tout est mécanique, les comptes, les mouvements, le positionnement dans l'espace »⁵⁴⁴.

Par contre, ce n'est pas forcément le cas dans pour le ballet *Giselle*, où j'ai pu constater combien chaque danseur va choisir l'un ou l'autre versant. Ainsi, le tracé émotion-action apparaît dans certains discours : « c'est le personnage qui nous aide à passer par-dessus la

⁵⁴¹ FEBVRE M., *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, p.38

⁵⁴² *Repères cahiers de danse, op.cit.*, p. 11. Entretien avec la danseuse étoile de l'Opéra de Paris Clairemarie OSTA.

⁵⁴³ FEBVRE M., *op.cit.*, p.40

⁵⁴⁴ *Repères, cahiers de danse, op.cit.*, p.25, Entretien avec Ulises ALVAREZ, danseur de la compagnie Maguy MARIN

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

technique ; je suis dans une histoire, et non dans des pas »⁵⁴⁵ ou au contraire l'importance de passer par le corps avant d'atteindre l'émotion, « dans Giselle, un état émotionnel naît de la dextérité du bas de jambe exigée par les petits balonés du premier acte, très légers, très sautés »⁵⁴⁶.

Certains danseurs évoquent le « risque » des émotions. Selon eux, il est nécessaire de se concentrer sur les actions du corps afin de provoquer les émotions et non pas l'inverse, sous peine d'être englouti par les émotions et de ne plus « servir » la chorégraphie. Quand je lui demande, lors de notre rencontre, les retours qu'elle donne aux nouveaux danseurs qui reprennent les rôles de *MayB*, Maguy Marin répond :

« En fait, je suis toujours en train d'en enlever. C'est plutôt ça quoi, que je fais. Les gestes doivent être très concrètement ce qu'ils sont quoi. {...} Je dis tout le temps de se méfier des émotions. Mais à la fois quand il n'y a pas d'émotions, ça ne va pas non plus. Même si c'est pas... toujours être dans... Disons le retrait émotif, pour que l'émotion arrive, en fait, il ne faut pas la montrer, il faut qu'elle soit, mais on n'a pas besoin de la montrer » (Maguy Marin, Chorégraphe, MayB, 17 janvier 2011)

Michèle Febvre indique :

« Maguy Marin dit sa fascination du geste quotidien en insistant non sur son seul pouvoir évocateur, mais sur ses qualités propres : son origine motrice, sa trajectoire, ses synchronismes, sa temporalité particulière, son énergie, consciente dans le même temps de sa charge expressive toujours déjà là. Cet intérêt pour le “geste simple” est bien sûr l'occasion de remettre celui-ci dans la circulation de l'affect et pas uniquement dans le circuit de la représentation »⁵⁴⁷.

On retrouve alors dans ce tracé action corporelle → expression des émotions ou l'inverse émotion intérieure → action corporelle, ce lien entre le corps, les sensations émotionnelles, qui apparaît aussi dans l'approche physiologique des émotions, « la danse, en tant que réaction immédiate à la musique, montre que toute sensation se trouve nécessairement prolongée par l'activité du corps et qu'aucune n'est jamais parfaitement passive »⁵⁴⁸. Le corps du danseur peut donc être à l'amont ou à l'aval de la production des émotions.

⁵⁴⁵ *Repères, cahiers de danse, op.cit.*, p. 12. Entretien avec Leaticia PUJOL, danseuse étoile de l'Opéra de Paris.

⁵⁴⁶ *Repères, op.cit.*, p. 11

⁵⁴⁷ FEBVRE M., *op.cit.*, p.37.

⁵⁴⁸ POUILLAUDE F., *op.cit.*, 2009, p.49

J'ai souhaité montrer ici comment la technique classique ou contemporaine travaille les émotions. En se tournant davantage vers la forme, l'esthétique, la perfection, il semble que les danseurs classiques s'attachent en premier lieu à maîtriser une technique avant de mêler et de joindre les émotions. Chez les danseurs contemporains, le travail technique des gestes et le travail affectif paraissent davantage mêlés, dès les premiers cours. Mais parmi les danseurs de *MayB*, j'ai retrouvé ce tracé « action-émotion » largement observé dans les répétitions. Je vais désormais plus précisément me focaliser sur les corps en jeu présent dans les pièces *Giselle*, *MayB*. Comment la gestuelle de chacune des chorégraphies transmet-elle les émotions ? Quels sont les signes émotionnels visibles pour le public ?

II : La construction d'une corporéité⁵⁴⁹ des émotions dans *Giselle* et *MayB*

Je viens de distinguer deux manières de faire : ressentir les émotions puis les représenter extérieurement à travers les attitudes du corps, ou au contraire, proposer des attitudes corporelles amenant vers les émotions intérieures recherchées. Dans les entretiens menés auprès des danseurs classiques ou contemporains, c'est davantage la deuxième voie qui a été choisie, logiquement j'ai envie de dire, puisque les danseurs travaillent en partant du corps pour éprouver les sensations et s'exprimer. Le corps devient alors le principal médiateur sur la scène pour transmettre les émotions :

« S'il s'agit de peindre la douleur, que le danseur s'avance à pas lents, que tantôt il lève les yeux vers le ciel, que tantôt il croise les mains, torde les bras et fixe ses regards vers la terre, que tantôt il laisse tomber avec accablement ses bras le long du corps, comme pour rendre les Dieux et les hommes témoins de son désespoir. Si vous peignez la joie, que la danse soit vive et agile, que les pieds, dans leurs sauts répétés, semblent à peine toucher terre, que les doigts allongés, les bras agités, que toute l'allure du corps exprime cette légèreté qui donne le plaisir. Si vous avez à faire paraître des insensés ou des gens ivres, que le trouble, l'incohérence de leurs gestes et de leurs pas, expriment les perturbations de leur esprit »⁵⁵⁰.

Dans le cas des représentations chorégraphiques qui m'intéressent, les émotions sont travaillées, confectionnées corporellement de manière à être lisibles par les spectateurs.

⁵⁴⁹ L'idée de corporéité est développée par Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, Points, Essais, 1995. Egalement, *De la création chorégraphique*, Ed. Centre National de la danse, collection Recherches, 2001 Cf, *Moment I*, page 79.

⁵⁵⁰ Citation de Père La Jay, *De choreis dramaticis*, 1725, extraite de MONTANDON A., *Ecrire la danse*, (sous la dir.), Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999, p.9

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

L'expression du visage comme la manière de se tenir sont produites de manière consciente, et c'est bien l'effet inverse qui peut se produire, notamment quand le danseur représente une émotion qu'il ne ressent pas : tous les signes extérieurs sont lisibles, mais intérieurement, le danseur peut éprouver une tout autre émotion. Je reviendrai sur ce paradoxe, qui existe également chez les comédiens⁵⁵¹. Il s'agit alors de chercher les caractères objectifs de la représentation des émotions, en analysant comment le corps-dansant peut traduire la peur, la joie, la colère, la tristesse par exemple. L'émotion surgit de la danse en empruntant plusieurs voies : elle passe par le geste, le mouvement, mais aussi l'expression du visage. La fulgurance de la danse révèle alors autant de sensations qui s'éparpillent de corps en corps, du corps transpirant de la danseuse vers le corps sensible du spectateur. Sensible, car à fleur de peau, j'aime en effet observer quelques instants ceux qui m'entourent lors des spectacles, et percevoir, dans la pénombre du théâtre, les micros-mouvements qui animent leur corps et marquent leurs visages, laissant transparaître durant quelques instants fugitifs les émotions qui les animent.

A : L'écriture chorégraphique des émotions dans *Giselle*

« J'ai eu la chance aussi de trouver la partition de travail de Marius Petipa annotée de sa main lorsqu'il vit pour la première fois *Giselle*, à Paris en 1842. Il fut aidé par son frère qui était un merveilleux Prince Albert. Note par note, mesure par mesure, tous les détails, la mise en scène et le déroulement de l'action y sont scrupuleusement inscrits. Il est donc possible, avec ces indications, de remonter exactement la mise en scène telle que l'avait conçue Perrot. Rien de plus sidérant que de voir tout, aussi simple, aussi lisible : l'évolution des personnages est juste, humaine, la construction nette et plausible »
Pierre Lacotte⁵⁵²

Le corps-dansant devient récit⁵⁵³, révélant une histoire à travers sa gestuelle et son expression : « tout doit être ciselé. Chaque pas se détache d'une façon particulière, chaque mouvement de bras est fait avec calme. Les gestes doivent se prolonger. C'est une manière à nous, si j'ose dire, de prononcer distinctement notre texte dansé, de le rendre lisible à

⁵⁵¹ DUVIGNAUD J. *L'acteur*, Paris, Ecriture, 1993

⁵⁵² LACOTTE P., « *Giselle : le style romantique* », *Avant scène Ballet*, 1980, p.22. Pierre Lacotte est danseur, chorégraphe. Il est né en 1932, il a travaillé à l'Opéra de Paris, jusqu'en 1954.

⁵⁵³ LE BRETON D., *Les passions ordinaires*, op.cit. Ouvrage dans lequel il écrit à propos des comédiens « le corps se fait récit »

l'œil »⁵⁵⁴. Cette transmission du récit par la danse est cependant délicate et difficile : le mouvement évoque une émotion, une piste dévoilant un sentiment, mais il n'y pas de transformation littérale de la langue (la littérature) en gestes (en danse) : « toute danse, y compris la plus "théâtrale", maintient une part d'étrangeté qui résiste à la traductabilité conceptuelle »⁵⁵⁵. Les signes tracés par les corps sont plus flous, plus imprécis et polysémiques que le langage articulé. Plus étendus, peut-être aussi plus ambigus, comme je l'ai précédemment évoqué. Par exemple, le moment où Albreth et Giselle se déclarent leur amour est « étalé » durant tout un pas de deux ; impossible pour nous de savoir quand se produit leur « je t'aime » ! C'est la globalité de la situation qui nous permet de saisir leur sentiment : la manière dont ils dansent ensemble, dont ils se regardent, se sourient, se touchent, etc. C'est aussi le contexte précis de l'interaction qui nous aide à comprendre la signification des gestes et des postures⁵⁵⁶.

L'écriture chorégraphique procure une sorte de « premier indice » concernant les émotions du personnage :

« L'allégresse de la jeune fille "folle de danse" nous touche dès son entrée par la simplicité même des pas : ballonné, coupé, jeté, coupé... et cette combinaison reparaitra, évoquant la même joie à la fin du pas d'amour et lorsque Giselle exprime devant Bathilde sa passion pour la danse. Au contraire, l'arabesque où la danseuse touche à peine le sol symbolise l'immatériel ; elle apparaît comme pour annoncer la fin tragique de Giselle à l'acte I et tient une grande place dans l'acte II avec Myrtha et les Willis, mais aussi avec Giselle, dès son premier pas de fantôme et jusqu'au grand pas de deux où elle traverse la scène en arabesques, soulevée et reposée par Albert, comme sans poids.... Ainsi la danse elle-même arrive à donner le caractère dramatique et jamais le danseur ne devient un acteur privé de la parole »⁵⁵⁷.

La danse transmet les émotions des personnages, non pas à travers une parole orale, offerte aux spectateurs, mais par l'intermédiaire des expressions corporelles et faciales des danseurs. Les pas chorégraphiés fournissent alors les premiers indices des émotions représentées

⁵⁵⁴ LACOTTE P., *ibid*, p.23

⁵⁵⁵ POUILLAUDE F., *op.cit.*, p.171

⁵⁵⁶ Cf. L'expérience de POUDOVKINE, connue dans l'histoire du cinéma sous le nom d'effet KOULECHOV : POUDOVKINE montre que dans le déroulement d'un film un gros plan sur un visage n'est jamais totalement signifiant en soi. Seule la relation nouée entre les différents plans, c'est-à-dire la mise en évidence d'une situation précise permet de comprendre sa présence d'une tonalité particulière. Le contexte seul donne du sens aux mouvements du visage et du corps.

⁵⁵⁷ LIFAR S., « Giselle », *L'avant-scène, ballet danse*, Janvier-Mars 1980, p.92-93. Le prince est nommé de différentes manières, parfois Albert ou Albretch. Quand il change d'identité pour séduire Giselle, qu'il se déguise en villageois, il se prénomme Loys.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

corporellement sur la scène. Mais ces indices ne suffisent pas et ils doivent être englobés dans le contexte plus large de la situation dramatique pour être interprétés par les spectateurs. Par exemple, si je pense aux sauts : ballonnés, jetés, tours en l'air etc. je les associe spontanément à la joie, car je relie l'expérience du saut à un état d'excitation, à l'enfance. Le corps mémorise des manières de faire ou d'être au cours de la socialisation, en liant un état corporel à une expérience émotionnelle. Aussi, nous sommes par la suite en mesure de reconnaître chez d'autres individus cette émotion en observant leur corps évoluer. Mais le contexte général nous aide à valider ou non cette première sensation, les indices corporels, musicaux, lumineux constituent une accumulation d'indices. Dans les entretiens, les spectateurs justifient cette joie de Giselle à travers sa gestuelle :

« Elle sautille.... enfin c'est un peu cliché quoi, mais.... c'est la jeune ingénue, vivante, qui court un petit peu.... dans tous les sens » (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

Les sauts de la danseuse, associés à son sourire, à l'ouverture de son visage vers les autres, à l'atmosphère joyeuse des personnages présents sur la scène (sourires, gestes amicaux), aux décors lumineux et couleurs chaudes qui sont visibles, à la musique légère et pétillante, font basculer définitivement cette première sensation en certitude : l'émotion exprimée ici est bien la joie, le bonheur, le plaisir⁵⁵⁸.

Pourtant, dans le second acte, lors du solo d'Albretch dansant pour les willis, la multitude de sauts qu'il effectue n'offre absolument pas la même sensation joyeuse, car le contexte l'entourant nous éloigne définitivement d'une telle émotion. La scène est plongée dans la pénombre, Albretch est entouré par les willis à la gestuelle autoritaire, ces indices constituent une scène accompagnant davantage le public vers une émotion comme la tristesse. Albretch enchaîne les sauts jusqu'à l'épuisement total, il s'écroule au sol. La mise en scène, les autres personnages, le décor et la musique viennent « aider » l'écriture chorégraphique, les pas se colorent d'une certaine émotion. Les sauts sont utilisés ici d'un point de vue dramatique pour représenter la fatigue d'Albretch/Loys. Ils ne représentent plus la joie, mais la souffrance, l'épuisement. D'ailleurs, lors de cette variation, le danseur effectue une série d'entrechats qui l'épuisent *réellement*, il n'a plus besoin de jouer la fatigue, car son corps atteint ses propres

⁵⁵⁸ Cf. Extrait vidéo en Annexes, intitulée « première rencontre Giselle, Albretch »

limites. La fatigue du danseur et du personnage se télescope alors :

« Mais le problème c'est que là, on est vraiment fatigué ! Et là, je me rappelle que je ne joue pas du tout, je tombe vraiment, je tenais plus sur mes jambes { ... } ça nous arrange vraiment à ce moment-là, de..... devoir tomber par terre, de souffler à fond.....on est vraiment crevé, vraiment.... on joue plus du tout là. » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Les « matières ajoutées » à l'écriture chorégraphique comme le décor, la lumière, la musique participent à l'interprétation émotionnelle que les spectateurs font de la danse, mais la matière principale reste la danse elle-même. Ainsi, une spectatrice, fine connaisseuse du ballet, dont elle a vu de nombreuses représentations raconte comment, un soir, le danseur jouant le rôle du prince n'a pas exécuté les sauts chorégraphiquement écrits, ce qui, selon elle, rend beaucoup moins « lisible » l'histoire narrée :

« Oui, c'est ça, il fait ses ballonnés tranquille, et hop il s'écroule ! C'est pas cohérent ! Je m'en fiche de pas voir les entrechats, enfin... je... c'est comme les fouettés du Lac des cygnes, la virtuosité pour la virtuosité, on s'en fout, mais là ça sert vraiment l'histoire quoi » (Candice, Spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

Enfin, si je poursuis cet exemple de confection émotionnelle à partir de l'écriture chorégraphique des sauts, je peux évoquer un autre moment chorégraphique : quand au début du deuxième acte, Giselle devenue willis, exprime sa nouvelle identité fantomatique à travers des sauts. Comme dans le premier acte, Giselle se déplace beaucoup dans l'espace, utilisant tous les recoins de la scène, mais ici, par ce déplacement et cette vivacité, les spectateurs ressentent, non plus la joie de la jeune femme, mais son côté fantomatique. Les sauts révèlent sa nouvelle identité, elle semble flotter au-dessus du sol. En utilisant des sauts, petits, rapides, et nombreux, le langage romantique nous met face à un être aérien, léger, sautillant d'un point à l'autre très rapidement, très gracieusement. Les bras sont légers et accompagnent le reste du corps, les déplacements sont fluides et nombreux, le corps est unifié, cohérent. Le contact de la ballerine avec le sol est très rapide, elle ne s'y arrête pas, l'effleure à peine. Si la Giselle du premier acte, sautillant, offrait son visage souriant aux autres personnages et au public, la Giselle du second acte ne semble plus avoir d'interaction avec les autres : elle garde toujours son regard vers le bas, ne croise jamais le regard d'une autre Willis, danse seule. Ainsi, la danse rend compte du nouvel univers, de sa nouvelle identité en tant que Willis, coupée du reste du monde.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

À travers ces exemples, je perçois combien l'écriture chorégraphique seule ne suffit pas, quoi qu'en disent danseurs ou chorégraphes, c'est bien la globalité de la situation, imbriquée à un faisceau d'indices concordant qui guident les spectateurs vers une « couleur » émotionnelle⁵⁵⁹. Dans *Giselle*, on constate un équilibre entre les différents éléments participant à la construction des émotions, « la relation entre la musique, la chorégraphie, et l'action est parfaitement équilibrée, aucun de ses éléments ne dominant les autres »⁵⁶⁰.

Deux grandes couleurs émotionnelles sont peintes, lors du premier et deuxième acte. Le premier acte est celui de la joie, visible au travers la naissance de l'amour entre Giselle et Loys/Albretch, la fête des villageois organisée à la fin des vendanges, le couronnement de Giselle comme reine de la fête etc. Un univers évoquant le bonheur, qui bascule dans le drame au moment du dévoilement de la trahison d'Albrecht envers Giselle lors de la dernière scène du premier acte, entraînant la folie, puis la mort de cette dernière. Même si des éléments plus sombres pointent de-ci de-là, notamment au travers du présage des willis évoqué par la mère de Giselle⁵⁶¹, la couleur dominante reste chaleureuse, joyeuse. Tout comme les couleurs des décors, des costumes, qui épousent la palette de l'arc en ciel, du bleu, du jaune, du rose, du vert... un artifice de couleurs.

Le deuxième acte de *Giselle* est tourné vers une tout autre atmosphère, l'angoisse, la tristesse, et la mélancolie se mélangent tour à tour, selon les tableaux qui se succèdent. Le rideau s'ouvre sur le rituel macabre des willis, donnant le ton à l'ensemble de l'acte. Malgré la beauté esthétique, les couleurs émotionnelles sont plus froides, la tristesse et la vengeance prédominent. Giselle n'est plus vivante, aussi, toute la chorégraphie est écrite en conséquence :

« Pour paraître impalpable, il faut aussi gommer l'énergie. Si l'on voit l'énergie, alors vous êtes réelle. Pour cela, on joue sur le déséquilibre : si vous êtes sur les pointes, pour partir en arrière, vous mettez le poids du corps en avant, vous avancez un peu le buste ; ainsi vous avez de quoi prendre le déséquilibre pour partir par le dos, le bassin et le métatarse. (...), mais il faut une force colossale : plus on contrôle les déséquilibres et les amortis,

⁵⁵⁹ Cf. Les connotations dans le texte littéraire.

⁵⁶⁰ POESIO G., « Un chef d'œuvre romantique », *op.cit.*, p.34

⁵⁶¹ En effet, la mère de Giselle s'inquiète pour sa fille car celle-ci est de santé fragile, aussi elle évoque dans le premier acte (grâce à la pantomime) le sort des willis, mortes avant leurs noces, et redoute pour sa fille une issue fatale. Ou encore quand Hilarion, l'ami d'enfance de Giselle, découvre la véritable identité du prince.

plus on paraît aérien... l'épuisement est tel que l'on doit, pour survivre, gérer intelligemment son poids »⁵⁶²

La technique du corps permet de façonner les émotions :

« Là, vraiment, il faut donner l'impression qu'on est un esprit, il faut vraiment... il y a le travail de technique de pointe là qui est... très dur. La façon de dérouler le pied, de toucher le sol avec la pointe, de monter, de descendre... c'est délicat... il ne faut pas avoir d'à-coup, il ne faut pas... de mouvements brusques... il faut que ce soit, tout très.... aéré... » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Devenue Willis, *Giselle* bouge désormais comme une willis, or, afin de donner cette impression d'irréalité, les chorégraphes ont utilisé les pointes, les danseuses se déplaçant d'un point à un autre par des menés, exercés de manière rapide, donnant la sensation aux spectateurs de se trouver face à des êtres fantastiques :

« Elles se déplacent de manière... ben pas naturelle pour le coup, ben déjà, elles sont sur pointes donc c'est pas naturel, et puis en plus elles se déplacent sur pointes extrêmement rapidement, ce qui fait pas naturel non plus. Donc ça... on n'a pas trop la sensation d'un déplacement terrestre quoi. Plutôt une sensation de... quelque chose qui glisse, donc qui peut se rapprocher du ouais du vol, ou un truc comme ça » (Tristan, Spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

De plus, il n'y a plus de pantomimes dans l'acte II, la signification des gestes devient moins précise et le spectateur se laisse emporter par la présence du « ballet blanc », donnant une touche féerique à l'histoire. Une émotion esthétique vient envahir le spectateur :

« Au début de l'acte II, quand..... les willis sont arrivées sur scène.... sur les pointes..... j'ai trouvé que c'était très très très beau. Oui. Donc il y a eu ce moment d'émotions.... il y en a d'autres après, mais c'est celui-là, que j'ai ressenti le plus. L'arrivée des willis... et de la reine. » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

En effet, l'acte II de *Giselle*, rassemble majoritairement des danseuses en long tutu blanc, identiques : dans leur costume, leur coiffure, leur tenue du corps, même si les solistes se démarquent, comme Giselle, nouvelle venue, et Myrtha, la reine des willis, ou encore Albretch et Hilarion, contraint de participer au rituel mortifère... Le ballet blanc sublime l'acte II de *Giselle*, l'esthétique qu'il engendre guide l'émotion. Cette fascination poétique, Mallarmé

⁵⁶² *Repères, cahier de danse, op.cit.*, p.5, « Transmettre les motivations d'un personnage », Entretien avec Ghislaine THESMAR, ancienne danseuse de l'Opéra, aujourd'hui répétitrice.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

s'en fait l'écho quand il écrit : « à savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe »⁵⁶³. Les émotions, de type esthétique, sont fabriquées ici par les dispositifs techniques de l'écriture chorégraphique (la pointe, l'élévation), par les éclairages, les costumes, les décors :

« C'est plus du visuel, pour moi l'émotion elle était plus visuelle, d'ordre esthétique. Ben je sais pas le côté.... le côté virginal » (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009)

« On a l'impression qu'elle vole au-dessus du sol... là c'est plus une émotion liée à ... à l'esthétique. C'est pas une émotion, qui prend aux tripes, mais c'est... une émotion où tu te dis, ouahhhhhhhhh, c'est vachement beau ce que je vois ! » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009)



Giselle, au centre, s'incline devant Myrtha, entourée des Willis⁵⁶⁴

Du côté des danseuses, toutes indiquent la difficulté technique de ce deuxième acte, l'écriture chorégraphique étant en effet remplie d'équilibre, de suspension, la sensation de légèreté

⁵⁶³ Citation dans *l'avant scène* « Giselle », *op.cit.*, p.86

⁵⁶⁴ Capture d'écran, vidéo de *Giselle*, ballet joué à la Scala de Milan en 1996, avec dans les rôles principaux Alessandra FERRI et Massimu MURU. Réalisation Alexandre TARTA.

n'étant possible qu'à travers une maîtrise parfaite de la danseuse qui doit « retenir » ses mouvements, dans un tempo lent, mais fluide, exigeant de sa part une force, une puissance abdominale invisible dans le mouvement :

*« On est un fantôme, on est pas réel... et techniquement, l'acte est très dur : il y a beaucoup de contrôles, d'équilibre dans le noir sans personne à qui se raccrocher... Alors qu'il ne nous reste plus rien : on a "sorti ses tripes" pendant la folie ! Mais l'épuisement physique et émotionnel peut aussi nous donner la sérénité nécessaire pour le second acte »*⁵⁶⁵.

Cette citation permet de souligner une nouvelle fois comment les danseurs s'appuient sur leur sensation corporelle pour construire et confectionner les émotions des personnages.

J'ai choisi de me focaliser particulièrement sur la scène de la folie, le moment de basculement entre ces deux univers, l'un terrestre, l'autre irréel. Cette séquence⁵⁶⁶ est reconnue par les danseurs tout comme les spectateurs comme étant une des scènes les plus émouvantes de *Giselle*. Certes, la folie ne peut pas être considérée comme une émotion, mais la manière dont elle est évoquée, imbriquée à la situation dramatique de l'histoire de ce ballet, en fait un moment paroxystique, provoquant le surgissement des émotions. La danseuse principale exprime tour à tour la tristesse, la jalousie, la peur, la colère, toute une palette d'émotions s'empare d'elle de manière chaotique laissant ainsi penser qu'elle « perd la raison ». La scène qui prédomine dans les entretiens menés comme étant la plus émouvante est bien celle de la folie, du côté des danseuses, qui la décrit comme « extraordinaire »⁵⁶⁷, « bouleversante » (Anita, danseuse, *Giselle*, Toulouse, 28 mai 2008), c'est un « déchirement »⁵⁶⁸, un « effondrement »⁵⁶⁹. Elles insistent également sur la difficulté de « répéter » cette folie : « en scène, pris dans le mouvement, dans le conditionnement de cette montée dramatique, c'est un moment qui s'impose naturellement, mais en répétition c'est un impossible cauchemar ! »⁵⁷⁰.

Du côté des spectateurs, c'est également une scène constamment évoquée dans les entretiens quand je leur demande : « quel est le (ou les) moment (s) du ballet les plus émouvants pour

⁵⁶⁵ DOAT L. et GLON M., *Repères, Cahiers de Danse, op.cit.*, p.8. Entretien de la danseuse étoile Laëtitia PUJOL.

⁵⁶⁶ Cf. Annexes, extrait vidéo, intitulé « La folie de Giselle »

⁵⁶⁷ Laëtitia PUJOL explique : « lorsque l'on arrive à la fin de la variation du premier acte, on remonte au fond de la scène en courant, la coiffeuse défait le chignon pour que les cheveux se détachent facilement au moment de la folie... alors je me dis « ça va être extraordinaire de vivre ce moment », *ibid.*, p.8

⁵⁶⁸ Galina OULANOVA, *L'avant-scène, op.cit.*, p.143

⁵⁶⁹ Dominique KHALFOUNI, *ibid.*, p.142

⁵⁷⁰ Noëlla PONTOIS, *ibid.*, p.144

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

vous ? » Ils sont « touchés » (Alban), je « pleurais » (Coralie, Garance, Candice), « j'étais comme en transe, très en colère » (Marilou), toute une palette d'émotion vient bousculer les spectateurs à ce moment précis de la pièce. C'est pourquoi j'ai décidé de m'y attacher et d'observer cette séquence, très pantomimique, de manière microscopique.

D'autant plus que certains thèmes sont difficilement dansables. C'est bien le cas de la folie, qui devient un véritable casse-tête pour des chorégraphes souhaitant la suggérer à travers un langage corporel « classique » : « ce n'est pas pour rien que le ballet employait les gestes pantomimiques pour situer les personnages et leurs émotions »⁵⁷¹. Je vais démontrer ci-après comment la danse devient alors mime⁵⁷², seule gestuelle expressive permettant à la danseuse de désigner cette folie sans remettre en cause le langage classique, qui consacre, comme je l'ai souligné lors du premier moment la grâce et l'étirement. Je peux d'ores et déjà constater que le « bouffon » du roi, visible dans de nombreux ballets (*Le Lac des Cygnes*, *La Belle au bois dormant*⁵⁷³ par exemple) proposant une image du fou plein de facultés critiques, à qui on laisse la liberté et la crudité de parole (visible par le costume bariolé, une gestuelle excessive) n'existe pas dans *Giselle*. Se substitue une autre folie, sous forme de délire. La folie est symbolisée négativement, puisqu'elle entraîne la mort : la folie se fait meurtrière, destructrice. Nous verrons combien l'approche romantique inscrit davantage la folie dans le visage de la danseuse, car le corps classique se trouve dans une impasse pour l'exprimer. Je retrouve bien ici la pantomime, le mime, pour figurer les différentes émotions qui traversent *Giselle* à ce moment-là :

⁵⁷¹ FEBVRE M., *op.cit.*, p.59.

⁵⁷² VALÉRY P., *Cahiers 1894-1914*, Tome IV, Paris, Gallimard, p.61. Il écrit :

La danseuse marche	La mime –rit, pleure-
vole	sourit
tourne	marche
circule	- agit

se penche

saute

{...} Toujours la danseuse précède le mime

A ce propos, Ariane Martinez, enseignant-chercheur en arts du spectacle écrit : « Dans la dichotomie exposée par Valéry, les gestes les moins quotidiens et les plus énergiques sont dévolus à la danseuse. Remarquons qu'elle commence par « marcher » pour ensuite voler, tourner, sauter, tandis que chez la mime, la marche est l'étape paroxystique du mouvement et non son point de départ. Par ailleurs, la mobilité de la danseuse se libère de l'action mimétique ou représentative, tandis que la mime, au contraire, « agit ». Pour autant, son action se limite à l'expression des émotions. Elle se contente de « rire », « pleurer », « sourire », laissant à son seul visage le soin de porter les marques de son évolution sur scène ». Citation extraite de MARTINEZ A., *La pantomime, Théâtre en mineur*, Presse Sorbonne nouvelle, 2008, p.157

⁵⁷³ Ces deux ballets, chorégraphiés par Marius PETIPA quand il est à Saint Petersburg sont créés après *Giselle*, le premier en 1877, le second en 1890.

« La scène de la folie – très codifiée — est admirablement conçue. C'est une vraie scène de schizophrénie. Au théâtre, ce serait le grand monologue. C'est un choc, elle veut mourir, elle se réfugie dans les jupes de sa mère, mais elle ne reconnaît même plus l'odeur de sa mère, il y a un refus de vie, un refus de la lumière, un refus de tout, et quand les souvenirs émergent, ils viennent de très loin, par bribes : l'amour, le serment, la petite fleur, c'est un chaos effroyable, quelques petites phrases qui sont restées, et puis le non, le refus ; tout à coup elle bute dans l'épée, c'est une sensation physique { ... } et elle prend plaisir à effrayer ceux qui l'entourent, comme une enfant ; des visions lui apparaissent comme des comètes, et ce merveilleux compte à rebours la mène au malaise qui la tue »⁵⁷⁴.

Je vais montrer ci-dessous comment la folie s'exprime, non pas à travers la danse, mais par le visage de la danseuse, ainsi que sa présence au sein du groupe de villageois.

I : L'expression du visage

« À part le visage humain, il n'est au monde aucune figure permettant à une aussi grande multiplicité de formes et de plans de se couler dans une unité de sens aussi absolue »

Georg Simmel⁵⁷⁵

La version romantique donne une part importante à l'expression du visage de la danseuse, c'est à travers le regard, le plissement du front, des sourcils, la crispation du visage puis du corps qu'elle nous transmet l'émotion. Les gestes dessinés par la danseuse sont codifiés, issus du répertoire des émotions, partagé et connu des spectateurs comme des danseurs. David Le Breton écrit :

« Le visage est le lieu d'un langage, d'un ordre symbolique. Au fil de la vie quotidienne, la ritualité des mises en jeu prolonge celle des postures, des gestuelles ou des proxémies. Les mouvements du visage participent d'une symbolique, ils sont les signes d'une expressivité qui se donne à voir, à déchiffrer, même s'ils ne sont pas tout à fait transparents dans leur signification. Les mimiques, la direction du regard, le port de tête par exemple, sont les matières d'un idiome facial partagé, avec les nuances propres à l'histoire et au tempérament de chaque acteur, par l'ensemble d'un même groupe social. Les affects qui traversent l'homme s'inscrivent sur toutes les parties du corps (agitation des mains, des bras, des épaules, du buste, intonation de la voix, etc.) et de façon privilégiée, ils façonnent les traits de son visage. Ils se traduisent en signes grâce à la plasticité de la figure humaine et à la multitude des combinaisons possibles entre ses différentes composantes »⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ Repère, *op.cit.*, p.5, « Transmettre les motivations d'un personnage », entretien avec Ghislaine THESMAR

⁵⁷⁵ SIMMEL G., « la signification esthétique du visage », *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages poche, petite bibliothèque, 1988 p.140

⁵⁷⁶ LE BRETON D., *Des visages*, Paris, Métailié, 2003, p.104.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

Le travail d'analyse que j'avais commencé grâce à la vidéo⁵⁷⁷, m'a permis de distinguer les « masques » révélateurs et évocateurs de cette folie qui gagne peu à peu Giselle. Si j'utilise le terme de masque, c'est bien parce que la scène de la folie donne beaucoup d'importance au mime, à la pantomime. En effet, dans cette séquence, il n'y a pas de danse « véritable », si je peux m'exprimer ainsi ; pour la première fois depuis le début du ballet, la danseuse n'utilise plus le vocabulaire classique dans ses mouvements. La danse classique, dans sa notification et codification, se caractérise par les notions de grâce et de légèreté (possible par l'apprentissage de la technique de la pointe chez la danseuse et du saut chez le danseur), mais aussi par la cohérence des lignes du corps, la clarté des positions, et l'élégance formelle qui en découlent. La gestuelle emprunte un tracé direct et précis, les mouvements dessinent dans l'espace des lignes davantage que des courbes, par exemple, lors de l'arabesque, le pied va d'un point à un autre, de manière directe. Il ne s'agit pas d'un geste « vague » ou flou, qui engage le corps de manière globale, dessinant dans l'espace une forme plus sinueuse, plus difficile à saisir. La danse classique, en choisissant de garder un buste droit et rarement impliqué dans le mouvement (c'est plutôt les bras et les jambes qui sont à l'origine du mouvement) accentue les extrémités du corps et leur étirement.

Or, il semble que la folie se représente à travers un corps morcelé, incohérent, illogique, désarticulé, bruyant et incompréhensible⁵⁷⁸. Dès lors, nous pouvons saisir la difficulté : comment une gestuelle classique peut-elle faire surgir un tel corps ? Comment un corps-dansant qui s'appuie sur la grâce, la clarté et l'élégance pour se mouvoir peut-il représenter un corps incohérent, effrayant, déstabilisant ? Devant l'impossibilité d'utiliser le langage classique, les chorégraphes utilisent beaucoup la pantomime⁵⁷⁹. Giselle ne danse plus, elle marche, marque et esquisse quelques pas de danse, faiblement, petitement. Dès lors, c'est dans son visage et son expression qu'elle transmet son émotion.

⁵⁷⁷ A partir du DVD enregistré à la Scala de Milan en 1996, version de Patrice Bart, avec dans les rôles principaux Alexandra FERRI et Massimo MURRU.

⁵⁷⁸ SMADJA I., *La folie au théâtre*, Paris, PUF, 2004. Dans cet ouvrage, l'auteur revient sur la représentation de la folie au théâtre : inscrite dans les corps des personnages aveugles, boiteux ou mutilés, la folie s'inscrit aussi dans les esprits.

⁵⁷⁹ « Dans le cadre de l'art chorégraphique, les mots pantomime et mime sont utilisés sans distinction pour désigner les scènes où les danseurs remplacent la danse par une expression corporelle destinée à faire progresser la narration. {...} Au cours du XIX^{ème} siècle, la pantomime est codifiée dans le ballet, parfois sous le nom de mimique, et fait l'objet d'un enseignement. » *Dictionnaire de la danse, op.cit.*, p.769



Bathilde (la fiancée d'Albrecht/Loys) montre sa bague de fiançailles à Giselle. Celle-ci, la bouche ouverte, semble frappée par cette révélation⁵⁸⁰.

La mobilité des traits de son visage, extrêmement malléable dans cette scène, permet à la danseuse de représenter des émotions diverses et variées (joie, tristesse, peur) ; les expressions traversent son visage, son regard et son corps de manière rapides et incohérentes :

« Des mouvements très... tu sais une étude de mouvement très raide, très, brusque... comme des convulsions... { ... } elle avait vraiment un regard terrible { ... } c'était une succession de mouvements très saccadés, très petits, très... brefs, très secs... » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

En utilisant ce procédé, les spectateurs comprennent qu'elle est en train de « perdre la tête ». De ce fait, les traits de son visage et les diverses émotions qui le traversent semblent échapper de la réalité. A travers ses haussements de sourcils, ses yeux s'ouvrant, ses pincements de lèvres, son front qui se plisse, son regard vide, ailleurs... elle devient une autre :

« Une modification ne concernant, en réalité ou en apparence, qu'un seul élément du visage, change aussitôt son caractère et son expression dans leur entier, par exemple, un tremblement de lèvres, un froncement du nez, une manière de regarder, un plissement du front... c'est effectivement le visage qui résout le plus parfaitement cette tâche de produire, avec un minimum de modifications de détail, un maximum de modifications dans l'impression d'ensemble »⁵⁸¹

La « scène de la marguerite » donne un exemple du mime utilisé lors de cette séquence :

⁵⁸⁰ Toutes les captures d'écran de la séquence sont extraites du DVD de *Giselle*, Scala de Milan, *op.cit.*

⁵⁸¹ SIMMEL G., *op.cit.*, p.137

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

Giselle vient de comprendre la trahison dont elle est victime, elle s'est évanouie, puis aidée de sa mère, elle se relève et se place au milieu de la scène, dans un silence musical, dos au public et recourbée.



Giselle est allée se placer au milieu de la scène, les mains encerclant sa tête, dos au public, comme si elle voulait se cacher des autres. (elle cache son visage)

L'orchestre reprend alors un thème joué précédemment dans l'acte. Ce thème, nous l'associons automatiquement à la rencontre de Giselle et Albretch/Loys, lorsque celui-ci lui avait offert une marguerite, qu'elle s'était mise à effeuiller. En rejouant cette phrase musicale, et en observant le visage de Giselle, le public comprend qu'elle se remémore ce moment.

D'abord toute remplie de tristesse face à la trahison d'Albretch, son visage se modifie peu à peu, s'éclaire quasiment, il n'est plus crispé, mais davantage serein, les épaules s'affaissent, le regard est droit, les sourcils ne sont plus plissés, la bouche est entrouverte, la tête est redressée. On ressent alors une sorte de « folie douce » l'envahir, perdue dans ses souvenirs, elle s'évapore de la réalité pour rejoindre un autre monde, fantasmé, dans lequel elle est heureuse, loin de toute cette hypocrisie si visible désormais :



Elle se dirige et va cueillir une fleur imaginaire, elle commence à perdre la raison. En effet, elle mime cette scène, elle attrape une fleur invisible aux yeux des autres, elle semble la voir : elle sourit, elle la regarde, elle la serre dans sa main, sa tête toute penchée vers cette fleur que personne d'autres (personnages sur la scène, public) ne peut voir. Elle commence à halluciner, à confondre le passé et le présent, les autres villageois comme les nobles s'éloignent en l'observant de loin. À plusieurs reprises dans la scène, elle s'échappe du monde réel, entend des choses que les autres n'entendent pas, regarde, sourit, danse avec quelqu'un que nous ne percevons pas ; elle perd la tête, la raison.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...



Giselle cueille la marguerite, on peut percevoir à sa gauche sa mère avec les bras ouverts ainsi que ses amies à l'arrière-plan ne la comprennent pas.



Danse, émotions et pensée en mouvement



Giselle, effeuille la marguerite. Albretch vient vers elle et l'aide à se relever.

À travers cette courte séquence, je note combien elle passe d'une émotion à une autre, dans un temps très rapide. Son expression d'abord sereine, lisse et rêveuse se transforme et laisse place à un visage triste, crispé, hochant la tête, négativement. Sa souffrance la rend insaisissable, à la fois dans ses gestes et ses comportements, elle passe de la joie à la tristesse en une fraction de seconde ; au second plan, on peut lire l'incompréhension de ses amis ; la main vers leurs visages, les yeux plissés, se rapprochant les uns des autres pour échanger à demi-mot, tandis que Giselle semble complètement déconnecter d'eux, vit autre chose, dans un autre monde, comme le suggèrent les photos ci-dessous :



Moment II : ... En passant par la confection des émotions...



Giselle semble sourire à quelqu'un. L'instant d'après, elle paraît triste et perdue.

Le visage est le foyer par excellence du sens, mais plus que le visage, le regard détient une importance capitale, car le regard crée le lien avec l'autre, il participe au lien social. Le regard de Giselle est d'abord le signe de sa timidité, puis de sa disparition :

« Dans le premier acte, elle le regarde pas dans les yeux parce qu'elle est timide, elle ose pas, et dans le deuxième, elle le regarde pas dans les yeux parce qu'elle ne le voit pas, elle le sent... lui aussi ne la voit pas, il la sent, et... elle, c'est un esprit, alors on a toujours les yeux vers la bas pour donner l'impression qu'elle est pas matérielle, pas physique » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Les mouvements du visage s'inscrivent dans le « dialecte de l'engagement » où se coulent les gestes, les contacts, les mimiques qui scandent rituellement toute interaction. Leur forme et leur répartition relèvent d'un ordre symbolique propre à un groupe. Ainsi, Goffman souligne :

« Le dialecte corporel est, comme on a vu, un discours conventionnalisé ; il est aussi, nous allons le voir, un discours normatif. C'est-à-dire qu'il existe, d'une manière caractéristique, une obligation de transmettre certaines informations en présence d'autrui, et une obligation de ne pas en transmettre d'autres, tout comme on attend de la part des gens qu'ils se montrent sous tel ou tel aspect. Il semble y avoir une entente sur la signification des comportements non seulement tels qu'ils sont vus, mais aussi tels qu'ils devraient être montrés »⁵⁸².

En permanence, dans les interactions qui jalonnent la vie quotidienne (saluer, prendre congé, bavarder, etc.) les gestuelles et les mimiques s'enchevêtrent de manière virtuellement intelligible pour les acteurs qui partagent une même symbolique corporelle. Les mouvements

⁵⁸² GOFFMAN E., « Le dialecte corporel », texte recueillis par Winkin Y., dans *Engagement, la Nouvelle Communication*, Paris, Seuil, 1981/2000

innombrables du corps et du visage ne sont pas laissés au hasard ou à l'arbitraire de chaque individu, ils répondent à une organisation sociale précise que nuancent les données personnelles de l'acteur, notamment son style et son tempérament. Les rites d'interaction sont avant tout des mises en scènes ordonnées et mutuellement intelligibles des conduites corporelles et des mouvements du visage. Affirmant un « ordre expressif » (Goffman) les visages témoignent ainsi de la signification des échanges entre les acteurs. Goffman propose dans sa sociologie des outils d'analyse « qui permettent d'évaluer le poids du corps au sein de nos relations : le support d'informations qu'il représente, mais aussi les problèmes qu'il pose ; la vulnérabilité dont il est la source ou la cible ; les différentes dominations qu'il peut subir tout en leur donnant sens ; le rapport ambigu, enfin, que la personne doit nouer avec lui pour se faire accepter socialement et pouvoir se le voir attribuer comme sien »⁵⁸³. Par le partage du même ordre expressif, les visages sont comme des miroirs les uns pour les autres. On perçoit ainsi combien le groupe de paysans se distancie peu à peu de Giselle, pas seulement de manière littérale, mais aussi dans leurs gestuelles : ils se comprennent, se font des signes de tête, hochements, mouvements du buste, inclinaisons de la tête, etc. tandis que Giselle est absente de ces échanges, elle ne participe pas⁵⁸⁴.

Le corps fou est un corps étranger dans lequel on ne peut pas se projeter. Selon David le Breton, le corps doit passer inaperçu dans l'échange entre les acteurs, même si la situation implique pourtant sa mise en évidence. Il se résorbe dans les codes en vigueur et chacun doit pouvoir retrouver chez ses interlocuteurs, comme dans un miroir, ses propres attitudes corporelles, une image qui ne le surprend pas. Dans la séquence de la folie, le groupe s'éloigne de Giselle, car il ne se reconnaît plus dans l'étrangeté de sa gestuelle, dans l'extrême variété des émotions qui la saisissent sans qu'on soit capable d'en distinguer un sens, une cohérence, une logique. Ses expressions deviennent trop désordonnées : « le corps étrange se mut en corps étranger, opaque dans sa différence »⁵⁸⁵. Cette mise à l'écart de Giselle par le groupe se lit parfaitement par la mise en scène des personnages, qui dessine

⁵⁸³ PASQUIER S., « Le corps chez Goffman, Quel statut du corps dans la réalité sociale ; quelle réalité sociale au-delà du corps ? », *Revue du MAUSS permanente*, 9 avril 2008 [en ligne]. <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article325>

⁵⁸⁴ Cette folie transporte Giselle dans un ailleurs qui nous est inaccessible. L'explication de cette folie est fort simple et éloignée de ce à quoi la psychanalyse nous a habitué, ni conflit œdipien, ni conscience coupable ; mais une jeune fille brisée, heurtée face à la dure révélation de la vérité. Face à l'hypocrisie et la cruauté des autres. Son esprit s'égare. Sa folie est faite de visions : comme le suggère certaines pauses.

⁵⁸⁵ LE BRETON D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p.139.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

comme une ligne invisible entre eux et elle ; cette mise à l'écart témoigne du malaise diffus suscité par son comportement. Le regard qu'ils posent sur elle est intense, de plus, ils ne cessent de commenter entre eux : ils se rapprochent en chuchotant à l'oreille. Le visage, l'expression du corps de Giselle, mais aussi sa relation avec les autres permet aux spectateurs de saisir la folie qui la gagne peu à peu, d'être embarqués émotionnellement dans cette tragédie :

« d'abord, elle commence à voir des trucs qui existent pas.... elle refait des gestes qui... qui sont passés... enfin elle effeuille la fleur, truc comme ça... elle regarde euh... là où il y a personnes. Elle..... elle est... prise par l'angoisse quoi. Aussi. Elle est angoissée, ça c'est... ça, ça se transmet bien en général... l'angoisse {...} Elle est plus en cohérence, les parties de son corps sont disjointes, elle fait des choses avec son corps différentes d'avec ses pieds euh... elle tombe... elle implore et puis, juste après, elle est en colère donc... elle est dans une espèce de confusion totale... et qui est vachement inquiétante parce que..... on a envie que ça s'arrête {...} Les autres, ils sont à distance... ils sont un peu ailleurs quoi... ils sont... enfin elle est déjà chez les willis en fait. De cette manière, ils sont euh... à la fois... un peu comme nous, ils sont à la fois euh... tristes pour elle, parce qu'ils voient bien, ils constatent qu'elle est en train de... de larguer les amarres quoi... donc ils sont à la fois tristes... et en même temps, ils sont déjà ailleurs.... déjà... en train de se dire, « oh la pauvre petite ! ». Euh du genre euh : « oh ben dis-donc, heureusement que je ne suis pas comme ça », hein, presque « tant mieux que ce soit elle plutôt que moi quoi ». Il y a un côté un peu.... un peu voyeuristes... ils se regroupent autour d'elle, donc il y a un mélange, d'amitié, d'affection, et puis un mélange de voyeurisme et de bonne conscience quoi... qui est un peu étrange quand même » (Alban, spectateur, Giselle, 4 juin 2008, Montauban)

David Le Breton poursuit : « Le corps doit être gommé, dilué dans la familiarité des signes. Mais cette régulation fluide de la communication, le handicapé physique ou le fou vont involontairement la perturber, la priver de son poids d'évidence. Le corps surgit à la conscience avec l'ampleur d'un retour du refoulé »⁵⁸⁶. En ce sens, tout le langage chorégraphique qui avait été mis en place dans la première partie du tableau est ici rompu. En effet, la gestuelle classique n'est plus employée, le corps n'utilise plus les mêmes signes pour faire sens, le corps gracieux et mesuré de Giselle n'est plus le même. Elle ne danse plus avec son corps, tout est dans son visage, elle marche, court, effectue quelques semblants de pas, si « flous » et si peu réalisés qu'ils sont comme des fragments de la Giselle d'autrefois. Elle marque les pas qu'elle réalisait avec aisance, fluidité et légèreté dans la première partie de l'acte I. La musique contribue à imposer cette étrangeté des gestes de Giselle. Comme elle, elle s'arrête souvent, commençant un thème qui n'est pas fini, en suspension, puis l'orchestre joue un thème totalement différent... la musique révèle ainsi un propos embrouillé, débutant ses phrases sans les terminer, puis en commence d'autres qui n'ont rien à voir avec la

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p.139-140.

première... La musique reflète alors totalement ce qui se passe (me semble-t-il) dans la tête de Giselle à ce moment-là :

« La musique devra remplir plusieurs fonctions. Il faut suivre au plus près l'évolution anecdotique de l'action, l'altération psychologique de Giselle qui passe de la stupeur au désespoir et à la folie. Adam maîtrise tous les problèmes posés par ces nécessités multiples avec brio. L'usage du leitmotiv, celui de la reprise épisodique de certains thèmes ou motifs légèrement modifiés rythmiquement ou harmoniquement lui permettent une grande mobilité d'expression »⁵⁸⁷.

Au fond, la musique représente ici la parole que Giselle n'a pas. Elle porte le spectateur et l'aide à comprendre la signification du récit dramatique en train de se réaliser sous ses yeux. Je reviendrai largement sur « la matière musicale » plus loin dans ce deuxième moment.

2 : Giselle face aux autres personnages.

Le corps de Giselle devient désormais incertain, les personnages, ses amis comme les nobles se trouvant là ne savent pas comment réagir face à ce corps, qui en rompant avec les attitudes habituelles, surgit soudain de manière évidente, imparable. Le miroir est brisé, et les autres ne se reconnaissent plus dans ces attitudes : « cet autre cesse d'être le miroir rassurant de l'identité, il ouvre une brèche dans la sécurité ontologique que garantit l'ordre symbolique »⁵⁸⁸. L'image renvoyée est morcelée, c'est de cette manière que la chorégraphie, plus précisément, le mime des personnages présente la folie de Giselle : « Quant au "fou", il est le fauteur de trouble, celui qui perturbe les rituels d'interaction, il insuffle le jeu là où règne la gravité de la communication sociale. Les puissances recelées par son corps ne sont plus conjurées dans la ritualisation : il parle haut de choses intimes qu'il est d'usage de taire, il peut se masturber de façon très ostentatoire, se dénuder, crier, agresser les autres, se blesser volontairement, grimacer, provoquer, etc. »⁵⁸⁹

On retrouve quasiment la totalité de ces observations dans le « jeu » de la danseuse romantique et contemporain :

⁵⁸⁷ MANNONI G., « commentaire musical d'une partition », *Avant scène ballet, op.cit.*, p.67

⁵⁸⁸ LE BRETON D., *op.cit.*, p.140

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.143

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

- crier :



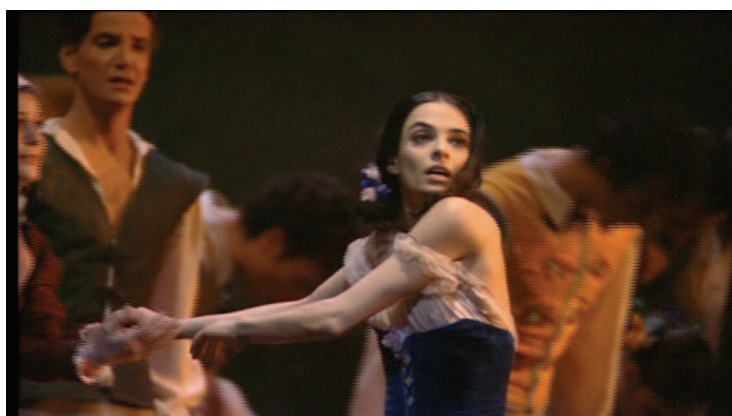
Giselle crie lorsqu'elle voit Bathilde avec Albretch.

- Se blesser volontairement :



Giselle a pris l'épée de Albretch et cherche à se blesser.

- Sa mère n'arrive pas à la retenir.



Les bras de la mère entourent Giselle, elle presse sa tête contre son épaule tandis que Giselle se débat et finalement la quitte, comme si elle était happée par quelque chose.

- Albretch ne sait pas comment réagir lorsqu'elle s'évanouit à ses pieds.



Il ne se baisse pas, il la regarde de sa hauteur, ses bras légèrement éloignés de son corps indiquent peut-être son désarroi.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

Giselle est intégrée au groupe dans la première partie du ballet, le passage de la folie représente un basculement visible dans l'éloignement du groupe à son égard. On sent l'inquiétude des proches et la volonté de l'aider, ils s'éloignent d'elle sans la quitter des yeux, ils ne savent pas comment intervenir. On peut voir à travers cette séquence de la folie, comment le corps de Giselle se transforme petit à petit en corps étranger, redouté des autres qui la regardent, l'observant de loin, formant une sorte de cercle, une délimitation invisible entre elle et eux. Le désordre émotionnel de Giselle la conduit à la folie et l'éloigne définitivement de sa communauté villageoise pour rejoindre les Willis dans l'acte II. Ils observent Giselle de loin. Ils encerclent Giselle, elle les repousse violemment.

Du côté de la danseuse, l'écriture chorégraphique très précise de ce moment-là constitue la base de son interprétation. En effet, la séquence est particulièrement précise dans l'écriture.

« Cette scène est déjà tellement bien construite, je pense que l'émotion, elle sort forcément. Même si la danseuse elle n'y est pas, c'est déjà tellement bien en musique, tellement, bien construit, que t'as l'émotion qui arrive à passer » (Bernardo, danseur, Giselle, le 28 mai 2008)

Il n'y a pas de place pour l'improvisation, comme le souligne la danseuse étoile de l'Opéra de Paris dans un entretien : « j'ai mon texte, j'ai ma musique, j'ai mon parcours, j'ai ce que je dois faire au regard près »⁵⁹⁰. Pourtant, comme chaque danseuse l'interprète à sa manière, chacune y ajoute une intention différente, à laquelle le spectateur, selon son histoire propre, sera plus ou moins sensible, ainsi une spectatrice souligne combien chaque danseuse investit différemment le rôle et ce moment :

« Au moment où..... où elle devient folle, ça par contre..... je l'ai..... je l'ai ressenti beaucoup plus dans le premier ballet que j'avais vu qui était plus..... jouée par... enfin... elle l'interprétait différemment Noëlla Pontois. On sentait vraiment, vraiment la folie chez elle, alors que là..... on la sent très peu..... {...} c'est peut-être que je l'avais vu tellement joué avec tellement de force, par une autre personne que..... ça m'a pas, ça m'a pas marqué je pense en effet. » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

Je reviendrai sur ce point en évoquant le travail d'interprétation. Je vais désormais m'intéresser à MayB.

⁵⁹⁰ Repères, cahier de danse, op.cit., entretien avec la danseuse étoile Aurélie Dupont, p. 9

B : L'écriture chorégraphique des émotions dans MayB

« Le plateau nu est sa page blanche »
Françoise du Chaxel, à propos de Maguy Marin⁵⁹¹

« *MayB* est écrit de telle façon qu'il suffit, pour que "cela fonctionne", de s'en remettre au mouvement tel qu'il a été chorégraphié »

Ulises Alvarez⁵⁹²

Du côté des danseurs interrogés comme de la chorégraphe, les émotions visibles dans *MayB* sont décrites comme étant construites par un travail technique et chorégraphique, elles n'émergent donc pas en fonction d'un imaginaire lié au ressenti d'un personnage. Finalement, même s'il s'agit de danse contemporaine, la confection des émotions se réalise d'une manière proche qu'avec le ballet *Giselle*, en passant prioritairement par le corps : « dans ce travail, *a priori* théâtral, l'intérêt pour nous a été de développer non pas le mot ou la parole, mais le geste dans sa forme éclatée, cherchant ainsi le point de rencontre entre, d'une part la gestuelle rétrécie théâtrale et d'autre part, la danse et le langage chorégraphique » souligne Maguy Marin⁵⁹³. Dans *MayB* les personnages, présents tout le long de la pièce, sont décrits comme étant des archétypes par les spectateurs rencontrés :

« *Des types humains* » (*Marilou, spectatrice, 8 mai 2008, Toulouse*)

« *Un idéal-type* » (*Mathieu, spectateur, 13 mai 2008, Toulouse*)

Les personnages sont « caricaturaux » dans leurs postures, leurs attitudes, leurs costumes, mais aussi dans leurs émotions. En effet, en un instant, en une seconde, ils « sautent » d'une émotion vers une autre, qui peut ne rien avoir de commun avec la première : ils se mettent à rire à gorge déployée, puis ils sont en colère par exemple. Aussi les émotions apparaissent de manière brutale, intense ; elles ne sont jamais « esquissées », le spectateur se trouve plongé dans l'émotion poussée à son extrême :

« *Au niveau de l'émotion, c'était très fort, avec MayB, je suis tout de suite immergée, immergée dans quelque chose qui... qui m'opprime je dirai, au niveau de l'émotion* » (*Anna, spectatrice, MayB, 9 mai 2008*)

⁵⁹¹ DU CHAXEL F., « Maguy marin : une danse des débits », *la danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 163

⁵⁹² *Ibid.*, entretien avec Ulises Alvarez, p.25

⁵⁹³ Maguy Marin, à propos de *Mayb*, site internet CCN Rilleux la pape

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

Les danseurs doivent se tenir « *prêts à changer d'état en un instant, comme un bébé qui oublie son chagrin subitement pour aller voir quelque chose qui l'intrigue* »⁵⁹⁴. C'est ce travail purement technique d'apprentissage des mouvements, des comptes (lien avec la musique), nécessitant une précision tranchante qui est mis en avant par les danseurs et la chorégraphe lors des entretiens.

La technique, ou plus précisément la rigueur technique est visible dans les entretiens quand les danseurs évoquent la « *répétition du geste* » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse), la « *recherche du bon tempo* » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse). Cette attention liée à la rigueur et la précision du mouvement devient une nécessité pour le bon déroulement de la pièce. En effet, les danseurs insistent sur leur concentration technique davantage que sur les émotions :

*« Il y a par exemple le moment de la bagarre des vieilles : si je me laisse envahir par ce que je vois, quelque chose se brise et me fait frissonner. Le risque est de s'enfoncer dans cette émotion, alors que pour réussir ce moment-là, je dois être focalisé sur la confrontation, prêt à sauter sur mon partenaire »*⁵⁹⁵.

Les danseurs se voient davantage comme des « artisans », ils utilisent d'ailleurs à de nombreuses reprises des termes s'y référant : « *exigence artisanale* » (Roberto, danseur, MayB, 6 juillet 2009), « *le côté artisanal de Maguy* » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse). Danser cette chorégraphie est comparé au travail que pourrait faire un cordonnier par exemple : il s'agit d'« *enfoncer un clou* » (Sophie), « *tu tapes sur la chaussure* » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse). Selon eux, il suffit de savoir bien donner forme à cette écriture, si expressive en elle même, pour faire surgir l'émotion :

« ça ne tiendrait pas la route s'il y avait pas toute cette rigueur..... c'est pour ça que je dis artisanal..... vraiment, ça passe par là quoi. Parce que tu vois on parle des choses, et comment ça se passe à l'intérieur..... nous on transpire de ce qu'il y a à l'intérieur, mais en fait on est tellement contraint par le mouvement, ce n'est qu'une transpiration, c'est d'énoncer quoi..... ça va par là quoi. » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009)

Cette exigence technique est très visible dans la manière dont les danseurs évoquent leurs

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ Ibid. D'où l'importance du « sous-geste », cf. p.258

relations à la chorégraphie. Ils doivent rester concentrer sur des choses simples, comme les pas à effectuer, sur lesquelles ils peuvent concrètement se raccrocher. Ainsi, il faut compter la musique, de manière à réaliser tel geste au bon moment, être en rythme avec les autres danseurs, tenir compte d'un espace, c'est-à-dire savoir être à sa place sur la scène, mais aussi vis-à-vis des autres danseurs. Cette concentration, cet état d'éveil est nécessaire, la contrainte laissant alors la possibilité de s'exprimer pleinement. Au cœur de l'ouvrage, de ce travail artisanal, se trouve la technique, permettant la confection des émotions soulignent les danseurs :

« En restant dans une technique, artisanale si tu veux, tu peux atteindre euh..... des sommets d'émotion dans ce que tu transmets et dans ce que tu ressens aussi, c'est-à-dire que d'un coup, si tu... si tu ne cherches pas à aller à l'émotion, elle vient à toi parce que t'es dans cet instant présent » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse)

Pour exprimer la colère par exemple, les danseurs ne pensent pas « à se mettre en colère », en cherchant dans un souvenir une situation qui les avait profondément énervés. Ils pensent encore une fois à la technique : « dire son texte plus fort que la musique, très vite », « avoir un trajet précis des yeux » (entretien Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009). Cette technique artisanale, cet « ouvrage », conduit à la thématique extériorité/intériorité des émotions, que j'ai également nommée « l'envers et l'endroit des émotions ». En effet, les danseurs expriment la colère extérieurement, mais intérieurement, il peut se passer tout autre chose. N'empiétons pas davantage sur ce sentier sur lequel je reviendrai bientôt.

Les danseurs, tout comme les spectateurs, ont noté l'importance de cette écriture chorégraphique, car c'est bien elle qui permet le passage des émotions. Un des outils particulièrement utilisés dans l'écriture de Maguy Marin est la répétition. En effet, à de nombreuses reprises, les personnages répètent inlassablement les mêmes mouvements : comme des corps enrayés, tous les danseurs/personnages reproduisent les mêmes séries de gestes. En les regardant, ils peuvent paraître comme fous, délirants, mais aussi parfaitement cohérents et logiques, puisqu'ils produisent les mêmes séquences de gestes, ensemble. Le spectateur est ainsi plongé dans un monde absurde. La perte des repères habituellement visible dans la vie quotidienne, entraînent les spectateurs dans une insécurité, ils ne bénéficient plus des « accroches » corporelles connues, ils perçoivent alors une autre manière d'être au monde.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

MayB peut se décomposer en quatre grandes parties⁵⁹⁶. Dans la première partie, le spectateur est face à des personnages longtemps immobiles, éparpillés sur scène dans des postures difficilement discernables, puisque l'éclairage illumine la scène petit à petit, laissant découvrir des silhouettes étranges, rabougries, fatiguées. Ces personnages se rapprochent peu à peu, en trainant leurs pieds sur un sol poussiéreux, en prononçant des sons gutturaux de manière rythmée sans aucun accompagnement musical. Lentement, ils finissent par se rapprocher, jusqu'à se tenir très près les uns des autres, formant alors comme un « tas » d'hommes et de femmes :

« tu vois très bien le groupe qui se déplace, tu vois très bien même des espèces de formes... une occupation de l'espace, mais par le groupe, en entier, c'est presque comme.... tu sais un essaim d'abeilles qui se déplace » (Jean, spectateur, MayB, 11 mai 2008, Toulouse)

Après ce long déplacement, ils s'arrêtent au milieu de la scène, en groupe, face aux spectateurs pour pousser une nouvelle fois ce son guttural, ensemble. Le rythme devient espace, le groupe évoluant du centre vers l'avant-scène, puis vers le fond, enchaînant les allers venues en répétant toujours cette même phrase chorégraphique, scandée par les sons gutturaux et une phrase, tellement ciselée qu'elle devient difficilement audible pour les spectateurs. Ils semblent aller d'un point à un autre de manière consciente, tous ensemble, avec leur petit pas rapide et trainant, toujours sur le même rythme ; pourtant leur va-et-vient est absurde, sans queue ni tête, ils vont et reviennent sur leurs pas, tournent sur eux-mêmes, ils marchent pour marcher, se déplacent pour se déplacer, mais sans aucun but affiché ou lisible. Ceci est répété, répété, répété. Le spectateur finit par être perdu, noyé dans cette séquence de pas, se répétant à l'infini : comme une danse hypnotique, une transe qui fascine et les emporte. Cette scène d'ouverture plonge le spectateur dès les premières secondes au cœur de l'étrangeté⁵⁹⁷, l'émotion le plus souvent évoquée dans les entretiens à propos de cette partie est l'angoisse.

« Ils accomplissent des gestes mécaniques, en même temps, ces gestes n'aboutissent jamais à rien de concret, donc du coup, ça devient des gestes absurdes un peu, des gestes qu'ils répètent.... on sent que le sens vient du fait, qu'ils le font, qu'ils le font tous ensemble » (Sacha, spectateur, MayB, 16 mai 2008, Toulouse).

⁵⁹⁶ Cf. Annexes : le tableau récapitulatif de la structure et des composantes des différentes séquences de la pièce.

⁵⁹⁷ Cf. Extrait vidéo en annexes.

La deuxième partie commence à la fin de ce tableau, quand une musique carnavalesque envahit la scène⁵⁹⁸. Les corps s'agitent peu à peu, des danses de couples se mettent en place, les personnages sont comme emportés, revigorés par cette musique, ils commencent une petite danse, sorte de ronde joyeuse, évoquant les danses réalisées lors des fêtes de village, ponctuées par des sortes d'accouplement mi- animal mi- humain, accompagné de grimaces grotesques. La musique semble de plus en plus forte, les corps de plus en plus fous s'épanchent vers la débauche et le plaisir, les contorsions sont de plus en plus frénétiques, pulsionnelles, agressives et vulgaires à la fois. Ce tableau se termine sur une sorte de masturbation explosive où chacun gémit, au sol, toujours sur le même rythme alors que la musique a cessé. Il l'émotion la plus exprimée dans les entretiens est la joie, l'amusement.

« Il y a ce passage euh... qui m'a... un peu burlesque. (elle sourit) qui m'a amusé, c'est, c'est quand, toujours lié bien sur à la musique, cette musique assez populaire quoi, on se serait cru au bal, dans une fête, et alors, là, ils m'ont amusé. Parce qu'ils avaient une façon de, de danser, qui était un peu animale, un peu bestiale, et là, je les ai trouvé amusant. Et puis, je les ai trouvé amusant aussi, dans la découverte de la sexualité » (Claudine, spectatrice, MayB, 24 mai 2008, Toulouse)

La troisième et quatrième partie laissent place aux personnages issus du théâtre beckettien, on peut ainsi reconnaître, de par leurs costumes : Pozzo et Lucky, Hamm et Clov⁵⁹⁹.

Lors de ce troisième tableau, les personnages fêtent l'anniversaire de Beckett⁶⁰⁰, lui aussi représenté sur scène, sur une musique de Schubert :

« Dès le début, dès qu'il est apparu sur scène, tout de suite dès qu'il est passé par la porte, j'ai dit "Ah! Beckett" direct. Les petites lunettes, les cheveux courts, le visage très sec, la maigreur, la maigreur du corps quoi. » (Sacha, spectateur, MayB, 16 mai 2009)

Le sens est à reconstruire par le spectateur, rien n'est donné d'emblée. Certains, ne connaissant pas l'œuvre de Beckett, peuvent imaginer une toute autre histoire, donner un sens différent, car les références sont indirectes, ce sont des clins d'œil, des allusions à Beckett...

⁵⁹⁸ La musique est issue du Carnaval de Binche, en Belgique. Maguy Marin a en effet, comme nous l'avons noté lors du premier moment, suivi une formation à Mudra, en Belgique. Elle a donc assisté au fameux Carnaval, à Binche. Elle l'a gardée dans ses bagages, et la réinjecte ici offrant une sonorité festive à la scène.

Cf. : Extrait vidéo en annexe, intitulé « Carnaval »

⁵⁹⁹ Issus respectivement des pièces *En attendant Godot* (création en 1953), *Fin de Partie* (1957)

⁶⁰⁰ Ils chantent en effet « joyeux anniversaire » sans émettre aucun son, mais d'une manière si articulée que les spectateurs comprennent facilement ce qui est chanté. Ils avalent ensuite goulument le gâteau d'anniversaire, en s'en mettant partout sur leurs vêtements, sur leurs corps.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

On est loin de la chorégraphie de *Giselle* dans laquelle le sens est lisible, direct, clair.

La dernière partie nous met face à une boucle gestuelle, répétée sans cesse, si bien que le temps semble se dilater. C'est une fin qui n'en finit pas de finir, une fin qui ne se termine jamais, une longue et lente danse en diagonale où les personnages vont et disparaissent du regard des spectateurs, avant de réapparaître, de recommencer cette danse sur cette même diagonale de la scène. Une trajectoire identique, des gestes reproduits, une musique qui tourne en boucle. Cet inachèvement perpétuel chorégraphique s'oppose à la fin nette et claire d'un ballet comme *Giselle*. Le morceau de Gavin Bryars, *Jesus' blood never failed me yet*, tourne inlassablement, une voix reprend pendant 20 minutes une seule et même phrase : « *Jesus' blood never failed me yet/ never failed me yet/ Jesus' blood never failed me yet/ There's one thing I know/ for he loves me so* »⁶⁰¹. Cette phrase musicale, accompagnée d'une chorégraphie très lente, résonne dans la salle, en donnant la sensation que rien ne s'arrêtera, qu'il n'y a pas de fin possible :

« Cette musique, qui répète sans arrêt, ce côté aussi, ce que j'ai ressenti aussi, c'est cette espèce de côté répétitif, plus fort que toi, tu refais des mouvements que tes aïeux ont faits, tu repars dans les mêmes trucs, et c'est toujours pareil, et puis ça finira toujours pareil, ce côté, rond, cycle » (Jean, spectateur, MayB, 11 mai 2008)

Dans la première et la deuxième partie, les personnages, 5 hommes et 5 femmes, portent un costume similaire. Similaire dans la couleur : un blanc sale, gris, comme recouvert de poussière. Ces costumes semblables semblent provenir du même endroit ; ils donnent eux aussi des indices. Certains spectateurs y voient par exemple des camisoles de force, pour d'autres, ce sont des survivants après un bombardement. Je reviendrai sur ce « sous-geste » confectionné par les spectateurs au cours de la représentation qui participe à la construction émotionnelle de la pièce.

Pourtant, malgré cette similitude, on est capable de les distinguer, car ils ne portent pas exactement les mêmes habits. D'autre part, ils n'ont pas la même manière de bouger, ni les mêmes corps, on se trouve donc très éloigné du corps de ballet classique, où les danseuses semblent interchangeables, identiques :

⁶⁰¹ Enregistrement d'un vieillard londonien, discrètement accompagné par une orchestration minimaliste de Gavin BRYARS.

Cf. Vidéo en annexes, intitulé : « Le voyage »

« Les personnages des femmes, ils sont très forts... très définis... on les voit tout de suite, il y a la vieille, la grosse, celle avec l'épaule, celle qui est dure, il y a le casque, qui est gentille, donc il y a vraiment des caractères très définis » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009)

On est donc face à une pluralité de corps et d'individus singuliers, constituant malgré tout un groupe uni. En effet, la même gestuelle est réalisée, il y a une similitude de costumes, de maquillage, aussi, la réunion des corps en une sorte « d'essaim » donne la sensation visible de groupe. Dans cette manière d'habiter le geste, de le produire, on retrouve cette idée d'un individu unique appartenant au groupe : ils fabriquent les mêmes mouvements, mais chacun y apporte sa touche personnelle, ou plutôt le handicap de chacun (épaule levée, dos arrondi par exemple) vient modeler la manière de faire ce mouvement. Le spectateur voit alors dans le même temps, un mouvement similaire et distinct :

« donc tu as la même gestuelle, mais tu sens que, en fonction de leur caractère, ils ont une manière différente de le..... par exemple, le type qui était baraqué, ben lui ses gestes, il les finissait bien, alors qu'il y en avait d'autres qui étaient beaucoup plus... beaucoup plus resserrés, beaucoup plus lents, moins expansifs... donc là, il y avait beaucoup de nuances dans l'incarnation de certains gestes, de certaines émotions quoi » (Sacha, spectateur, MayB, 16 mai 2008, Toulouse)

Cette similarité/distinction est également visible dans les caractéristiques des personnages. Ils se ressemblent en ceci, celui d'être « hors-norme ». Ils sont en effet hors-norme à double titre : différents des corps visibles dans l'espace social du « dehors », je veux dire hors plateau, les corps croisés quotidiennement ; mais différents aussi par rapport au corps-dansant habituel, c'est-à-dire éloigné des corps athlétiques, jeunes, beaux habituellement visibles sur les scènes occidentales. Ici, chacun est caractérisé, stigmatisé par son handicap (une épaule levée, une jambe claudicante, un bandage autour de la tête), par sa vieillesse (corps affaissé, dos vouté), par sa grosseur (corps obèse), par des nez fourchus, des yeux noircis, des bouches édentées...

« Il y a le visage, ben c'est ce qui m'a fait penser à des zombies tout de suite parce que, j'ai rapidement remarqué que certains c'étaient noircies les yeux, donc avec le blanc, cela leur faisait vraiment des trous à la place des yeux, et euh... plus des grands nez des faux nez qu'ils se sont rajoutés {...} enfin, c'est le côté théâtral, dans les accessoires, ça donnait un côté théâtral. Finalement, ça donnait du relief du coup, parce que... ils étaient en uniformes blancs, les cheveux en blancs, et puis, ces petites caractéristiques, qui les distinguaient, euh, ça donnait du relief » (Marilou, spectatrice, MayB, 8 mai 2008, Toulouse)

Dans la vie courante, de tels stigmates seraient source d'incompréhension, de rejets, peut-être

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

même de mépris. Goffman écrit à ce propos :

« Mais, dans tous les cas de stigmatisme {...} on retrouve les mêmes traits sociologiques : un individu qui aurait pu aisément se faire admettre dans le cercle des rapports sociaux ordinaires possède une caractéristique telle qu'elle peut s'imposer à l'attention de ceux d'entre nous qui le rencontrent, et nous détourner de lui, détruisant ainsi les droits qu'il a vis-à-vis de nous du fait de ses autres attributs. Il possède un stigmatisme, une différence fâcheuse d'avec ce à qui nous nous attendions. Quant à nous, ceux qui ne divergent pas négativement de ces attentes particulières, je nous appellerai les normaux »⁶⁰².

Pourtant, dans la pièce, les stigmates ne sont pas source d'exclusion, mais davantage de rassemblement. Ces personnages forment un groupe. Un groupe d'individus « différents », mais un groupe cohérent, en cela qu'ils partagent une même manière d'être au monde. Si au départ, le spectateur se sent très éloigné de ces personnages, il s'habitue petit à petit, les suit, les accompagne, et s'attache à eux :

« Ils ont quand même des drôles de têtes et puis, euh..... Ils sont pas, il y en a qui ont des airs bizarres, et puis, ils ne sont pas tous très jolis, et puis..... Et petit à petit..... On les voit danser, on est, on est pris par leur mouvement, et on les revoit, on revoit un peu voilà, leur apparence un peu contre faite, un peu..... quelquefois ordinaire, quelquefois un peu moche, etc..... Et on se dit, enfin moi je me suis dit, ah, frères humains quoi ! » (Mathieu, spectateur MayB, 13 mai 2008, Toulouse)

Finalement, dans ces corps bizarres, étranges, quasi caricaturaux dans les handicaps présentés ; le spectateur retrouve des gestes quotidiens (se gratter, manger, enlever ses chaussures) des attitudes (préparer et fêter un anniversaire, se disputer) provoquant des émotions qui les transportent, les happent, parce qu'elles leurs « parlent » : tout ceci résonne dans leurs corps et dans leurs têtes. Les personnages au départ éloignés de part leurs stigmates, leurs manières d'être, finissent par se rapprocher de l'univers intime des spectateurs :

« Parce que je trouve que des, des êtres comme ça, euh, même poudrés etc..... nous ressemblent plus, que euh..... de magnifiques danseurs athlétiques et..... plein de grâce ! » (Mathieu, spectateur MayB, 13 mai 2009)

Chacun peut se retrouver, se reconnaître dans une manière d'être ou de réagir présentée sur la scène. En choisissant d'incarner des personnages très archétypaux, Maguy Marin nous les rend familiers. En proposant des extrêmes, elle permet à chacun de se reconnaître en partie. Ainsi, une spectatrice me raconte combien un passage l'a particulièrement touchée, celui où

⁶⁰² GOFFMAN E, *Stigmatisme, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975, p.15

une femme se met à chanter, et tous les autres personnages se mettent à rire, parce que c'est une situation qu'elle connaît régulièrement :

« Alors là je me suis dit, ben je te comprends ma pauvre fille, mais c'est pas grave, c'est tous des cons ! (Elle rit) » (Marilou, spectatrice, MayB, 8 mai 2008, Toulouse).

En choisissant de présenter ce genre de personnages, Maguy Marin casse la hiérarchie habituelle entre le danseur et le spectateur, puisque ce dernier n'est pas face à des corps athlétiques, hors du commun, extraordinaires. Pour autant, il est impossible de se reconnaître totalement dans ces corps étranges, qui semblent « *sortir de nulle part* » (*Entretien Anna, spectatrice, MayB, 9 mai 2008, Toulouse*). Maguy Marin ouvre ainsi une voie, nous incite à regarder autrement, nous questionne sur le corps-dansant.

D'autre part, il n'y a pas de héros, ni de solistes dans *MayB*, les personnages sont tous logés à la même enseigne. Maguy Marin choisit encore une fois de s'éloigner des corps hiérarchisés visibles en danse classique : les solistes sont au milieu de la scène, le corps de ballet sur les côtés, la symétrie est de mise, l'ordre est respecté, car les personnages importants sont visiblement importants. Ici, en choisissant le chœur comme corps de sa chorégraphie, en développant un chœur dissonant, en travaillant sur le détail, l'insignifiant, en laissant à chacun une place aussi importante aux uns et aux autres, elle met en place un « corps démocratique », au sein de la danse. Chacun a un rôle, un petit solo, réservé normalement aux danseurs principaux. Elle libère ainsi les danseurs de la hiérarchie traditionnelle. Elle libère également les spectateurs, qui peuvent choisir de regarder tel personnage plutôt que tel autre :

« On s'accroche à des visages, des expressions... {...} Il y a des personnages qu'on a envie de suivre, on a envie de tout voir, mais on s'attache à des visages » (Anna, spectatrice, MayB, 9 mai 2008, Toulouse).

C'est au spectateur de faire son choix, car les danseurs évoluent en même temps, parfois en groupe unique, parfois en petits groupes remplissant l'espace scénique, en tous les cas, chacun habitant le geste de sa singularité :

« En voyant les premières petites scénettes.... je me suis rendu compte que... ils faisaient pas tous exactement la même chose et qu'il y a ces personnalités etc., ben, à la limite les premiers sur lesquels..... j'ai commencé, enfin que j'ai commencé à regarder au début, ben, je les ai suivis un peu plus » (Mathieu, spectateur, MayB, 13 mai 2008, Toulouse)

Pour conclure, l'écriture chorégraphique de *MayB* résiste aux codes habituellement lisibles en

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

danse classique, ce qui permet d'ouvrir de nouvelles perspectives dans la mise en scène. On peut voir alors jaillir une pensée sous-jacente, proche de la préférence de Deleuze pour une pensée de l'herbe, multiple, horizontale, non hiérarchique, s'opposant à une pensée à l'image de l'arbre, vertical, organisée autour du tronc central... les corps de *MayB* en effet se chargent de nous mettre en turbulence : « en empêchant le trouble, la confusion, on empêche la vie », ⁶⁰³ souligne la chorégraphe. Son écriture chorégraphique en est le meilleur exemple.

La technique et le dessin du corps dans l'espace constituent la matière première de cette confection des émotions par les danseurs et les spectateurs. D'autres dispositifs, sorte de « matières ajoutées », sont utiles à cette fabrication. Je vais désormais les présenter.

⁶⁰³ *Danser*, n°270, entretien avec Maguy MARIN, p.38

Chapitre 2 / Les matières « ajoutées » : les dispositifs mis en œuvre dans la confection des émotions

« Au second acte, l'attention à ce que la lumière crée en moi m'aide à devenir une créature irréelle : je suis dans le noir, la lumière m'éblouit, l'équilibre est difficile à trouver... Cet écrin de lumière me fragilise, me rend fébrile, et cette lumière qui m'aveugle m'oblige à trouver une intimité, une sorte de regard intérieur sur ce que je suis en train de faire, qui est en totale adéquation avec la scène ».

Clairemarie Osta⁶⁰⁴

Au-delà de l'écriture chorégraphique et du langage corporel mis en œuvre pour transmettre des émotions, d'autres « types » d'instruments sont utilisés, qui participent à créer une atmosphère, une ambiance, jouant un rôle dans la confection des émotions : « tout est langage au théâtre : architecture, prosodie, gestes, décors, lumières, costumes, accessoires, musique, sons, etc. »⁶⁰⁵. Ces « matières ajoutées » sont en évolution permanente, car les costumes, accessoires, musiques, décors, ne sont pas figés à jamais, mais restent toujours modulables à chaque reprise de la pièce. Le costume s'adapte au danseur, les lumières sont retravaillées, la musique, dans le cas où elle est interprétée par un orchestre, pourra s'imbriquer à la danse d'une nouvelle manière⁶⁰⁶. Je vais revenir dans ce chapitre sur chacune des matières participant à la « magie » du spectacle qui sera présenté.

I : La musique, le fil des émotions

⁶⁰⁴ Repères, *op.cit.*, entretien Clairemarie OSTA, à propos de *Giselle*, p.11

⁶⁰⁵ DUBOIS J., « Ecriture et Théâtre », *op.cit.*, p. 65

⁶⁰⁶ CROIZIER L., « Une musique en symbiose avec la danse », *Giselle*, Ballet de l'opéra de Paris, 2009, p.38-40.

Dans cet article, Laurent CROIZIER note qu'après la création du ballet, chaque maître de ballet ou chorégraphe remontant *Giselle* y apportait sa touche personnelle, en modifiant quelques pas, afin de mettre en valeur les interprètes. La musique était alors soit arrangée par le chef d'orchestre, soit demandée à un autre compositeur (quand les modifications étaient trop importantes). Il écrit : « Ainsi, la partition actuelle comporte trois interpolations qui correspondent à autant d'ajouts chorégraphiques : Acte I/ Johann Friedrich BURGMULLER est l'auteur du pas de deux des paysans, dit « des vendangeurs », chorégraphié par Jean CORALLI en juillet 1841 pour Nathalie TITZJAMES et Auguste MABILLE. Cette musique s'inspire pour la coda de la fin du *Souvenir de Ratisbonne*, un air à la mode. Elle fut commanditée et financée par l'ami de Nathalie FITZJAMES. Acte I/ Ludwig MINKUS compose en 1887 à Saint-Petersbourg la variation de *Giselle* chorégraphiée par Marius Petipa pour la ballerine italienne Emma BESSONE. Acte II/ en 1864, à la demande d'Arthur SAINT-LEON, maître de ballet à Saint Petersburg, Cesare PUGNI arrange pour Adèle GRANTZOW la coda du deuxième pas de deux », p.40.

« Par son écoute, l'auditeur coauteur dans le jeu de l'énoncé musical (re) compose l'œuvre, la (re) constitue. Il lui donne un sens » Françoise Escal⁶⁰⁷

« Je trouve qu'il y a un truc qui joue énormément quand on accroche à un ballet... c'est la musique. Il n'y a pas de ballet émouvant sans musique émouvante pour moi. » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

Quand l'orchestre accompagne la danse « en direct », la musique emplit la salle d'une manière plus intense que lorsqu'il s'agit d'un enregistrement. Les musiciens, presque cachés dans la fosse, participent pourtant activement à l'atmosphère du spectacle, ainsi qu'aux émotions qui y sont développées. En effet, cette présence de l'orchestre amplifie l'expérience des spectateurs (comme des danseurs d'ailleurs), car elle ajoute en premier lieu une part possible d'imprévue, d'inconnue, de risque, donnant à la soirée ce caractère singulier, « l'aura » décrite par Walter Benjamin⁶⁰⁸. D'autre part, la musique est une production qui fait sens, et, tout comme la danse, ce langage spécifique difficilement traduisible avec des mots, accompagne les sensations et les émotions des spectateurs (ou à l'opposé les contrecarre) : « la musique est un Janus, avec une face tournée vers la mathématique et la forme et l'autre tournée vers le sentiment, la passion et la transe ; c'est, si l'on veut, un mixte »⁶⁰⁹.

« La musique elle est magnifique, ça joue aussi, justement, ça accompagne complètement les émotions... » (Armelle, spectatrice, Giselle, 24 octobre 2009)

« Pour moi la musique, elle étoffe le ballet » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009)

La musique participe à la confection émotionnelle de la pièce : elle résonne en chacun des spectateurs de manière intime, tout comme elle ajoute à la compréhension du récit. En effet, elle peut faire resurgir des sensations du passé, elles-mêmes liées à des émotions particulières, notamment quand le spectateur connaît déjà la musique du ballet ; mais c'est bien en s'imbriquant avec la chorégraphie, qu'elle ajoute une couleur émotionnelle à la danse. La présence de l'orchestre et des musiciens semble amplifier un processus qui est visible

⁶⁰⁷ GREEN A.-M., « L'émotion musicale comme défi à l'analyse sociologique », *Sociologie de l'art*, 1998, n°11, p. 63. Elle cite ESCAL F., *Le compositeur et ses modèles*, Paris, PUF, 1984, p.6

⁶⁰⁸ BENJAMIN W., (1892-1940), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), l'aura se définit comme caractère unique dans l'espace et dans le temps d'une œuvre d'art, d'un événement, d'une rencontre, quelque chose qui en fait vraiment la spécificité, l'unicité.

⁶⁰⁹ MOLINO J. et PEDLER E., « Préface », WEBER M., *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998, p. 17

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

toutefois dès l'enregistrement audio : ainsi, en absence d'un orchestre, comme dans *MayB*, la musique joue malgré tout un rôle dans la construction des émotions :

« *La musique qui vous... prend là aux tripes là, bon.... On a du mal à respirer je pense que la musique joue beaucoup* » (Anna, spectatrice, *MayB*, 9 mai 2009, Toulouse)

Les spectateurs sont conscients du rôle primordial joué par la musique, comment elle les transporte dans un univers, comment elle induit toute une série d'images, d'émotions qui lui sont associées : « le fait musical, en raison de sa fonction symbolique et de la sublimation qui lui est inhérente, a des significations individuelles, et d'autres inscrites dans la réalité sociale et le collectif »⁶¹⁰. Une musique porte en elle des résonances du social, en donnant par exemple des sonorités faisant référence à une époque ou un contexte, comme la musique carnavalesque de *MayB*, ou l'utilisation romantique de l'écriture musicale dans *Giselle*, qui apporte cette touche mélancolique au récit chorégraphique. La musique nourrit l'imaginaire émotionnel des spectateurs.

A. : La musique, révélatrice du récit et des émotions

« Jouant avec les connotations que suscite tel instrument ou telle mélodie, elle fournit à elle seule le cadre de l'action et, souvent avantageusement, remplace tout décor ».

Michel Pruner⁶¹¹

« By their character, their expression and their style, the melodies (in ballet music) can must complete the meaning of the gestures and the play of the physiognomy ».

Humphrey Searle⁶¹²

La musique dans *Giselle* tient lieu de scénographie, la partition d'Adolf Adam, fut en effet composée en même temps que la chorégraphie, aussi elle illustre parfaitement le récit :

« L'introduction orchestrale est assez brève {...} Pourtant, elle est caractéristique des pages à venir. Nous y trouvons déjà, en effet, les trois principales humeurs qui vont alterner dans l'ouvrage : vaillance, calme méditatif, charme lyrique. Ce sont trois climats romantiques par excellence. Ils peuvent exprimer des sentiments assez différents et décrire des événements variés. Ces trois éléments de base constituent donc un langage assez simple utilisé avec

⁶¹⁰ GREEN A.- M., *ibid*, p.65, 66

⁶¹¹ PRUNER M., *La fabrique du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 230

⁶¹² SEARLE H., *Ballet Music*, London, Cassell, 1958. Cité dans Marian SMITH, *Ballet and Opera at the age of Giselle*, Princeton, Princeton press university, 2000, p. 6

habileté dans toute la partition »⁶¹³.

La musique devient un matériau qui participe à la construction d'une expérience émotionnelle, comme le souligne ce spectateur, musicien de profession :

« Il y a beaucoup de cordes, c'est les cordes qui sont très dominantes, et il y a beaucoup de parties de violoncelle aussi. Et le violoncelle, c'est ce qui se rapproche le plus de la voix humaine, donc c'est ce qui nous touche le plus, souvent. Au niveau de l'audition.....les cordes c'est quand même le truc, enfin quand on écoute de la musique, qui nous fait le plus vibrer quoi » (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

Adolf Adam, a en effet cherché à décrire les personnages, leurs caractères, leurs émotions, à travers la partition musicale ; ainsi, l'arrivée sur scène des principaux personnages : Albretch/Loys, Giselle, Hilarion laisse percevoir toute l'ingéniosité musicale mise en place. Par exemple, la musique accompagnant l'arrivée sur scène d'Albretch/Loys, permet d'évoquer tour à tour la noblesse et la vaillance du jeune homme. Lors de l'arrivée de Giselle dans l'acte I, il cherche à « caractériser aussi vite que possible la jeune fille : jeunesse, sincérité, pureté, aucune arrière-pensée, et aussi cet amour irraisonné de la danse. Pour ce tout dernier trait, une valse était l'idéal, car elle plongeait d'emblée le personnage au cœur du rythme le plus dansant et, le plus immédiatement perceptible en tant que tel par les spectateurs d'alors »⁶¹⁴. À l'issue de son solo, l'entrée d'Hilarion s'accompagne « d'un thème en mi mineur, staccato, de sinistre augure », thème utilisé jusqu'à la fin de la pièce et associé à la présence d'Hilarion, « la soudaine intrusion du mode mineur s'ajoutant à la rupture et au changement de tempo est d'un réel effet dramatique. Tout l'arsenal des effets romantiques d'écriture est mis en place : trémolos, traits vertigineux, accords, staccato, etc. »⁶¹⁵. Cette orchestration incarne les reproches véhéments d'Hilarion à Giselle, qui désapprouve sa conduite, mais elle permet également aux spectateurs de saisir combien il ne résultera rien de bon des interventions de cet individu. La musique rend donc lisible émotionnellement le récit.

La musique est déjà « teintée » d'une émotion, elle n'arrive pas « vierge » à l'oreille du spectateur, elle transporte son histoire à elle, qui vient s'emmêler à celle du spectateur. La musique et les sonorités plus ou moins suggestives transmises à travers elle, permettent au

⁶¹³ MANNONI G., « Commentaire musical de la partition », *Avant scène Ballet, op.cit.*, p.58

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 59

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 61

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

spectateur de tisser une histoire, qu'il associe à l'image produite par les corps-dansants, car l'ouïe est un véhicule de l'illusion au même titre que la vue. Ainsi, elle participe activement à la construction d'un univers émotionnel :

« C'est quand, toujours lié bien sûr à la musique, cette musique assez populaire quoi, on se serait cru au bal, dans une fête, et alors, là, ils m'ont amusé. » (Claudine, spectatrice, MayB, 10 mai 2008, Toulouse)

« Cette musique qui se répète, qui se répète, qui se répète... cette musique que je connaissais déjà avant... déjà rien que quand je l'écoutais tout seul... ça me fout des frissons, des trucs comme ça..... donc là encore plus » (Yohan, spectateur, MayB, 18 mai 2008, Toulouse)

Du côté des danseurs, la musique devient l'ombre de leurs gestes : à force de travailler chaque jour sur cette partition, les danseurs l'incorporent complètement. Elle « fait partie » d'eux en quelque sorte. Plus encore, la musique s'associe à une série de gestes, de mouvements très particuliers : ceux de *MayB* ou de *Giselle*. Pour eux, cette musique est désormais « marquée », liée à leur histoire d'interprètes, leur cheminement au sein de la pièce chorégraphique, y compris d'un point de vue émotionnel :

« Tu utilises beaucoup la musique. En plus, la musique, elle est merveilleuse, tu l'utilises beaucoup pour t'aider dans les sensations... c'est vraiment incontournable, c'est quelque chose de très..... On écoute la musique, et ça t'aide à ressentir quelque chose aussi dans l'émotion.... » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Inscrite au plus profond de leurs corps, de leurs mémoires, cette musique s'accompagne désormais de la danse de *Giselle* ou de *MayB*. Il ne s'agit plus d'une composition d'Adam ou de Schubert, mais d'un moment de *Giselle* ou de *MayB*. Ainsi, lors d'un entretien, une danseuse de *MayB* me raconte une anecdote : dans un restaurant, deux anciens danseurs de la compagnie, qui ne s'étaient pas vus depuis un moment, partageaient un repas, quand ils ont entendu la symphonie de Schubert emplir la salle, immédiatement, ils se sont retrouvés dans *MayB* :

« Et puis d'un coup, il y a, il y a la symphonie euh..... Tu sais nanannan (elle me chante la mélodie), ils se sont mis (elle rit en même temps) presque tout de suite à faire les pas ! » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009)

C'est pourquoi je parle d'une musique incorporée, assimilée à travers l'histoire de *Giselle* ou de *MayB*, habitée par cette chorégraphie, cette gestuelle. Les danseurs s'attachent à la musique, ils la connaissent par cœur, tel accord appelle tel mouvement, telle mélodie fait référence à tel pas, aussi, la musique ne peut plus être écoutée pour elle même, car les

danseurs y associent forcément les gestes qui l'accompagne dans la chorégraphie.

Cette incorporation de la musique est visible également parmi les spectateurs, soit parce qu'ils sont connaisseurs du ballet, et donc de la musique, comme c'est le cas dans l'extrait ci-dessous à propos de la partition d'Adolf Adam :

« Et puis après, à force de le revoir, j'ai commencé à connaître par cœur la musique et je.... je sais pas si ça fait la même chose pour toi, mais euh... quand tu connais une musique, enfin moi... plus je connais la musique et plus je m'attache à cette musique et au ballet » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

Soit parce que la musique les englobe dans la chorégraphie :

« Avec la musique, on a l'impression de faire partie du groupe, de se faire embrigader par cette musique, de ressentir, presque, une excitation en fait..... comme quand il y a le cirque, comme quand il y a une fanfare.... la musique, le son, en même temps ce groupe-là, qui se déplaçait tous ensemble, voilà, cette unité fait que tu t'incorpores » (Jean, spectateur, MayB, 11 mai 2008, Toulouse)

La musique de *Giselle* offre une couleur très différente entre l'acte I et l'acte II, de la même manière que le décor, les costumes ou la chorégraphie, elle construit un espace auditif opposé. Adolf Adam était habitué à travailler pour la danse puisqu'il a composé la musique de nombreux ballets⁶¹⁶, mais sa partition la plus réussie, celle qui est encore jouée sur les scènes reste *Giselle*, elle seule a traversé le temps. Dans cette partition, il alterne les moments musicaux alertes et enthousiastes, avec des moments d'apaisements, de lyrisme : « Affectant à un personnage ou à une situation de son œuvre un thème musical repris au gré du développement dramatique, Adam fut l'un des premiers – bien avant Tchaïkovski – à faire usage du leitmotiv que Wagner rendit célèbre »⁶¹⁷. En effet, par exemple durant l'acte I, la mère de Giselle avertit sa fille des dangers qu'elle court si elle danse trop, à ce moment-là, on entend le thème musical des Willis, thème repris dans l'acte II. De la même manière, le thème de l'amour, connu sous le nom « de la marguerite » est entendu pour la première fois lors de la rencontre entre Albretch/loys et Giselle, il sera repris lors de la scène de la folie, ainsi que dans l'acte II afin de rappeler la trahison du prince. Il existe dans ce ballet une véritable symbiose entre la composition musicale et chorégraphique, peut-être parce que le ballet a été construit en quelques semaines seulement, chorégraphe, compositeur et interprète travaillant

⁶¹⁶ Il a notamment écrit les musiques de pantomime pour *La Chatte Blanche* de Casimir GIDE (1830), *Faust* d'André Jean-Jacques DESHAYES (1833), *Les Mohicans* d'Antonio GUERRA (1837), *La fille du Danube* (1836), *L'écumeur des mers* et *Les Hamadryades* (1840) de Philippe TAGLIONI.

⁶¹⁷ CROIZIER L., « une musique en symbiose avec la danse », *op.cit.*, p.39

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

« main dans la main ». Dans une lettre envoyée à un de ses amis, Adam confie : « J'étais très lié avec Perrot (le chorégraphe), avec Carlotta (la danseuse principale) ; l'ouvrage se montait pour ainsi dire dans mon salon »⁶¹⁸.

Le climat musical du second acte est totalement différent du premier : « la musique aura donc sans cesse une fluidité et des accents nostalgiques qui sont en contraste total avec les thèmes joyeux, vigoureux ou directement pathétiques du premier acte »⁶¹⁹. Le compositeur, en choisissant les cors, les vents associés par les trémolos des cordes, plongent le spectateur dans un univers inquiétant, un monde irréel. La musique qui accompagne les willis dans leur rituel funéraire est particulièrement menaçante, quasiment militaire. Tout comme la *chorégraphie*, symétrique, marquée par les lignes (arabesque, grand jeté) des danseuses/willis.

La musique est aussi très présente dans *MayB*, plutôt éclectique, puisqu'on entend des morceaux de Schubert⁶²⁰ (XIXe siècle), des musiques du carnaval de Binche, de Gavin Bryars (XXème siècle). Mais chaque univers sonore accompagne là aussi parfaitement l'atmosphère dansée. Les musiques de Schubert reviennent à plusieurs reprises dans la pièce. Un lied ouvre la pièce, plongés dans le noir, les spectateurs entendent avant de voir :

« ça construisait l'expectative, ce rien du tout là, avec la musique, nous poussait à nous dire..... Mais qu'est-ce qui se passe ? En fait, ça nous mettait un peu en condition pour... accueillir la suite » (Mathieu, spectateur, MayB, 13 mai 2008, Toulouse)

La musique de Schubert accompagne la scène de l'anniversaire, quand les personnages de Beckett le fêtent, enfin elle vient clore le spectacle. Ce choix en fait une sorte de fil conducteur, ligne musicale qui vient « récupérer » le spectateur à plusieurs moments de la pièce, accompagnant les bribes narratives représentées sur la scène. Les lieds de Schubert « offrent de simples points de démarcation, comme autant de haltes dans les moments de la fable »⁶²¹.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p.40

⁶¹⁹ MANNONI G., *op.cit.*, p.71

⁶²⁰ Quand Maguy MARIN a rencontré Samuel BECKETT pour lui faire part de son projet, celui-ci a de suite été enthousiaste, il a cependant émis le souhait que deux extraits musicaux soient utilisés dans le spectacle, deux lieder de Franz SCHUBERT.

⁶²¹ MANGARANO J.-P., « MayB aujourd'hui », site internet compagnie Maguy Marin.

B : L'univers sonore, accompagnateur des personnages de *MayB*

Outre la musique, *MayB* est rempli de bruits, de sons. Ce bruitage sonore est cette fois réalisé « en direct », par les danseurs sur le plateau. Ainsi, outre leur partition chorégraphique, ils doivent également rendre compte d'une partition sonore, jouant avec le rythme des pas, les danseurs associent des sons, des phrases, scandées en rythme elles aussi. Cet élément sonore supplémentaire contribue à la création des émotions chez les spectateurs.

Les danseurs ne parlent pas vraiment, je veux dire par là qu'ils ne disent quasiment pas de mots ou de phrases compréhensibles. La seule phrase qui aurait pu être comprise, a été tellement modifiée par la rythmique sur laquelle elle est prononcée, que je ne l'avais pas saisie pour ma part. Jusqu'à présent d'ailleurs, aucun des spectateurs rencontrés ne l'avait comprise en son entier. Au mieux, ils avaient entendu quelques bribes. Cette phrase, ce sont les danseurs qui me l'ont révélée : « salaud, con et putain, nom d'un chien, elle m'avait pas dit tout ça ». Sauf qu'elle est formulée ainsi :

Sa-laud,	I I
Con et pu,	I I I
Tain, nom d'un chien,	I I I I
Elle m'avait pas dit tout ça,	I I I I I I I

C'est une phrase de Beckett (*Fin de partie*⁶²²), mais revisitée par la rythmique imaginée par Maguy Marin⁶²³.

La seconde phrase, compréhensible cette fois, est projetée vers le public à la fin du premier tableau par les danseurs regroupés au centre de la salle, face au public, ainsi qu'à la fin du

⁶²² *Fin de Partie* (1957) est un huit clos, avec 4 personnages. Hamm est un infirme cloué sur son fauteuil, Clov est son fils adoptif et serviteur, Nagg et Nelle, les grands parents sont des culs-de-jatte vivant dans des poubelles dont ils soulèvent de temps en temps le couvercle pour intervenir. Cette réplique est la première de la pièce.

⁶²³ Cf. Annexes. L'extrait vidéo « Scène d'ouverture »

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

spectacle, par l'unique danseur encore présent sur scène, toujours de manière frontale vis-à-vis du public : « fini. C'est fini. Ça va finir. Ça va peut-être finir ». Cette phrase est également empruntée à *Fin de partie*.

Hormis ces deux phrases, les personnages émettent des sons. Des sons sans mots, mais qui suffisent à la compréhension, car ils sont colorés par les émotions qu'ils expriment :

« Ils faisaient passer les émotions sans paroles. » (Mélina, spectatrice MayB, 15 mai 2008, Toulouse)

Les mouvements du corps et du visage, mais aussi la tonalité des sons, leurs prosodies donnent suffisamment d'éléments aux spectateurs pour comprendre la scène :

« Il est une vérité que tous les auteurs dramatiques reconnaissent : les spectateurs écoutent d'abord avec les yeux. Nous l'avons constaté, un comédien peut, par lapsus, dire le contraire exactement du texte, à l'insu du public qui continue de lire notre pensée dans les mouvements et sur le visage de l'interprète »⁶²⁴.

Il manque dans ces passages sonores l'ensemble des mots. Les personnages parlent pourtant, sous forme de grognements, de sons, généralement sans prononcer de phrases audibles. Mais ce manque se transforme, il n'est plus « ce qu'il manque », mais plutôt « ce qu'il permet », il n'est plus le vide, ou l'absence, mais la possibilité. Ce possible, le spectateur lui donne forme, le saisit.

Le message passe, l'expression est transmise. Henri Bergson écrit dans son chapitre consacré au rêve dans *L'énergie spirituelle* : « ce que nous voyons d'un objet placé sous nos yeux, ce que nous entendons d'une phrase prononcée à notre oreille, est peu de chose en effet, à côté de ce que notre mémoire y ajoute »⁶²⁵. Il donne ensuite l'exemple d'un livre parcouru, « la vérité est que vous ne percevez du mot, et même de la phrase, que quelques lettres ou quelques traits caractéristiques, juste ce qu'il faut pour deviner le reste »⁶²⁶. Ici, les sons associés aux mouvements du corps, aux mimiques du visage sont les lettres caractéristiques qui permettent de comprendre le sens du message. Nous connaissons ces lettres, ces mimiques, attitudes, et prosodies, nous les avons intégrées, mémorisées au cours de notre

⁶²⁴ LE BRETON D., *Les passions ordinaires*, op.cit. p.200. Citation de BERSTEIN

⁶²⁵ BERGSON H. *L'énergie spirituelle*, op.cit., p.97

⁶²⁶ *Ibid.*, p.97

socialisation. Aussi, même ébauchées seulement en situation de spectacles, nous saisissons les traits caractéristiques et complétons le manque, comme le souligne ce spectateur :

« Les mots, puisqu'on ne comprend pas ce qu'ils disent... on sent que les mots n'ont qu'une fonction. Ils n'ont pas un sens, ils sont une fonction. La fonction de baratiner, la fonction de parler à son mari, la fonction de donner un ordre, la fonction de, d'exprimer euh, d'exprimer une rancœur ou, d'exprimer..... l'agressivité (Sacha, spectateur, MayB, 16 mai 2008)

Le son s'associe au rythme, très important dans cette pièce⁶²⁷ :

« Il y a une rythmique à suivre qui est très... très précise et.... Et qui justement pour le coup..... À mon avis, qui amplifie complètement l'émotion..... C'est-à-dire l'émotion elle peut naître de l'intention et de la partition chorégraphique..... je pense que sans cette rythmique là..... ça resterait un peu plat..... ça prendrait pas cette dimension que ça prend..... » (Sébastien, danseur-stagiaire, MayB, 15 juin 2009)

La musique comme les sons participent à cette confection des émotions. Elle accompagne le récit, donnant à entendre ce qu'il se passe sur la scène. D'autres matières ajoutées à l'écriture et au langage chorégraphique contribuent à créer l'atmosphère si particulière de la salle de spectacle.

II : Le tissage des émotions, à travers les autres dispositifs

Si la musique joue un rôle de fil conducteur, pouvant même être le narrateur en quelque sorte du récit, comme c'est le cas dans *Giselle*, d'autres dispositifs s'ajoutent à la mise en scène. Ils participent à cette confection des émotions en créant une ambiance, à travers les décors, les costumes, les maquillages.

A : L'atmosphère construite à travers les décors, lumières, costumes

« Ils ont vraiment tout calculé aux millimètres, les costumes, les décors... enfin tout quoi... tout est contrôlé pour... justement créer ton émotion quoi ».

(Armelle, spectatrice, Giselle, 24 octobre 2009, Paris)

« Les costumes aussi ont été étudiés... les éclairages ont été étudiés, enfin bon vraiment on a une sensation de, ouais de tableau. De la lumière, des couleurs, des pauses... tableau classique quoi ».

⁶²⁷ Le jeu rythmique se retrouve dans de nombreuses pièces de Maguy MARIN.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

(Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

1 : Les décors

Les décors de *Mayb* sont minimalistes : un mur est monté à l'arrière-scène, derrière lequel les personnages disparaissent à deux reprises dans la pièce. À la fin de la deuxième partie, puis, lors de la quatrième partie, dans la diagonale infiniment répétée, c'est derrière ce mur qu'ils s'échappent avant de réapparaître de l'autre côté. Un mur sombre, sur lequel rien n'est peint ou dessiné. Un deuxième élément de décor est selon moi le plateau. En effet, celui-ci est recouvert entièrement d'une poussière épaisse, sans que l'on soit capable de reconnaître exactement de quoi il s'agit. Poussière qui s'élève, s'envole vers les spectateurs lorsque les personnages, serrés les uns contre les autres évoluent sur la scène en trainant leurs pas.

« Tu n'as plus une scène, tu as une cour poussiéreuse. C'est là où ça te fait rejoindre un peu plus la notion de camp. » (Jean, spectateur, MayB, 11 mai 2008, Toulouse)

Il existe une continuité dans les décors de cette pièce, puisqu'elle n'est pas divisée en actes, aucune interruption ne vient « couper » la représentation, ne laissant pas non plus la possibilité de modifier le décor. Finalement, tout comme les gestes dansants, très simples et dépouillés, je pourrai dire la même chose concernant le décor, réduit à son minimum, il me semble que l'essentiel du travail de mise en scène se réalise à travers l'éclairage.

Du côté du ballet romantique, le décor est pleinement visible. Pierre Ciceri⁶²⁸ est le décorateur de *Giselle* à la création du ballet. Il innove en introduisant, à la demande du chorégraphe, des vols transversaux ainsi que des disparitions subtiles. Au XIX^{ème} siècle, le décorateur joue un rôle important, il construit de véritables tableaux afin de donner à l'action une dramaturgie imagée, il devient alors un élément déterminant de la représentation. Ainsi, le décor de l'acte I représente un village de paysans, lumineux et chatoyant, tandis que le décor de l'acte II nous plonge dans un cimetière mystérieux, ténébreux, gothique et féérique.

⁶²⁸ (1782-1868), musicien d'origine, il entre à l'Opéra de Paris en 1806 où il deviendra décorateur, il y travaillera pendant plus de 30 ans, révolutionnant le genre. En effet, il est spécialiste des effets spectaculaires, et donne une place particulière à la lumière grâce au nouvel éclairage à gaz. Il a notamment réalisé le cloître de *Robert le Diable* (1831) dans lequel les spectateurs ont vu pour la première fois la ballerine sur les pointes, il a aussi travaillé sur *La Sylphide* (1832) où la danseuse principale « volait » dans les airs, suspendue par une machinerie.

Danse, émotions et pensée en mouvement

« *Le premier acte c'est tout basé sur... la gaieté, la joie, le.... on s'amuse quoi... c'est la cour, c'est le faste, c'est... voilà... et puis, la deuxième partie, c'est quand même euh... c'est quand même plus triste parce que, on est dans un monde..... ben où il y a pas de.... c'est un monde noir, c'est un monde..... sombre... tandis que la première partie, c'est un monde... c'est le jour quoi... c'est la vie.... et la deuxième partie, c'est.... c'est la mort, enfin, l'approche de la mort...* » (Micha, spectatrice, *Giselle*, 30 octobre 2009, Paris)

J'ai retrouvé les décors peints et dessinés par Alexandre Benois (ci-dessous) pour les ballets russes, et même si chaque reprise du ballet offre de légères modifications, notamment dans les décors, je retrouve systématiquement cette opposition binaire, entre un premier acte lumineux et vivant, face à un second acte, sombre et mortuaire. En effet, dès sa création, les décors du deuxième acte de *Giselle* était : « sobres et mélancoliques, si bien adaptés au conte qu'on y toucha plus guère »⁶²⁹.



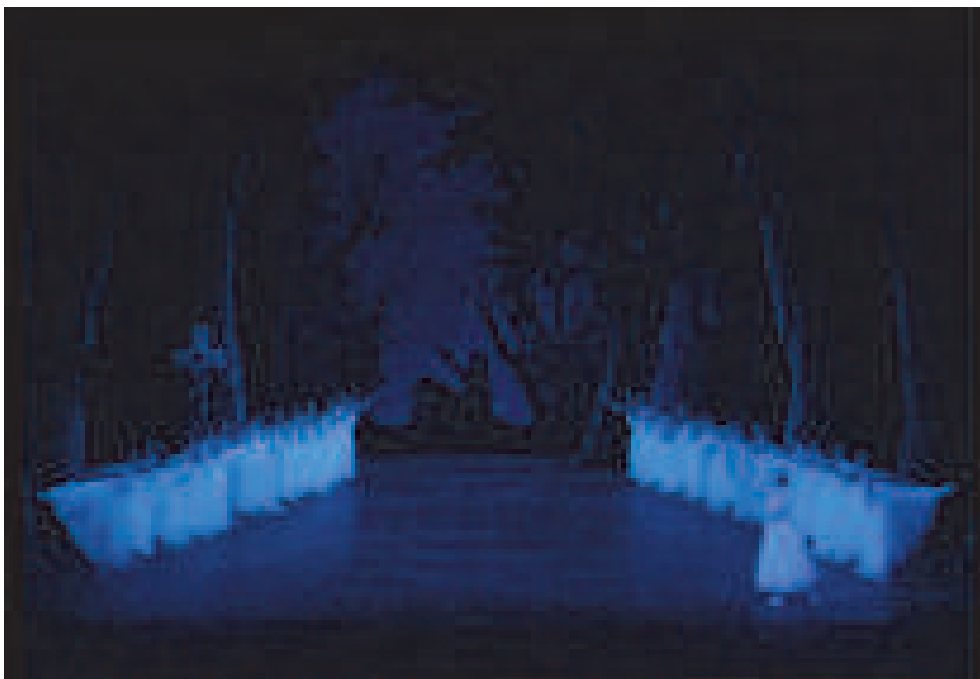
Acte I
Acte II

⁶²⁹ JOUET S., « Le retour de Giselle », *Ballet l'avant-scène*, op.cit., p.101

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...



Acte I, Giselle et les villageois⁶³⁰



Acte II, Le rituel des Willis.

Car *Giselle* en effet résonne à la manière d'un conte⁶³¹ : merveilleux et tragiques, les contes racontent le passage de l'enfance à l'âge adulte : « A partir d'une situation familiale

⁶³⁰ Capture d'écran, extraites d'une représentation filmée du ballet *Giselle*, à la Scala de Milan, *op.cit.*

⁶³¹ Théophile GAUTIER s'est inspiré des contes Allemands, racontés par Charles Nodier (cf. p. Moment I, p.86)

complexe, le héros doit surmonter une série d'épreuves pour construire sa personnalité et trouver une situation stable, que consacre la célèbre formule : "ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants" »⁶³². Cependant, si les héroïnes du *Petit chaperon rouge*, de *La belle au bois dormant*⁶³³, *Cendrillon*⁶³⁴, ou *Blanche Neige*⁶³⁵, pour citer les plus connues, sont des jeunes femmes douces, passives, sauvées par un prince charmant⁶³⁶, puissant, loyal, courageux... On voit combien Giselle s'oppose à cette figure. Le prince est ici lâche, égoïste, incapable de se sauver lui-même de la mort. Certes, la trahison dont elle est victime la conduit à sa mort, mais elle se révèle dans l'acte II, sauvant l'homme qu'elle aime, résistant à ses nouvelles « sœurs », courageuse en s'opposant à sa reine, elle est considérée comme une femme forte par les spectatrices du ballet :

« Elle sème la zizanie Giselle ! Déjà, elle perturbe les willis dans leur petite organisation macabre, donc... non, non, elle est très, elle est complètement différente parce que... contrairement aux autres qui veulent toutes se venger, Giselle c'est la seule qui ne veut pas se venger... {...} C'est un personnage super fort, enfin pour moi c'est même ça qui m'émeut le plus dans Giselle c'est... c'est cette idée profonde de... elle est morte à cause de lui... mais elle lui pardonne... enfin vraiment pour moi Giselle c'est le conte du pardon, enfin c'est la parabole du pardon et... elle lui pardonne et... et même elle fait l'inverse, elle sauve sa vie ! » (Candice, spectatrice, Giselle, Paris, 3 novembre 2009, Paris)

La mise en scène, à la création du ballet, utilise les machineries, notamment à l'acte II. Ainsi, la reine des willis sortait d'une trappe, glissait sur les flots, puis rebondissait d'une branche à l'autre indique Marian Smith⁶³⁷. La machinerie « désigne d'abord l'ensemble des instruments, appareils, et engins divers (treuils, tambours, cabestans, cordages...) dont l'emploi permet d'actionner efficacement les décors, ensuite la mise en mouvement de tout ce qui concourt à l'action scénique (trappes pour les apparitions, passerelles suspendues pour les voleries, trucages divers) »⁶³⁸. De même, Giselle sortait d'une trappe, et c'est toujours le cas d'ailleurs dans les versions actuelles, puis s'envolait sur une branche et s'y balançait en lançant des fleurs à Albretch. Ce goût marqué pour la féerie et la machinerie, s'est développé au

⁶³² <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ingre/index.htm> : « Les ingrédients du conte »

⁶³³ *Le Petit Chaperon rouge*, *La Belle au bois dormant*, sont des contes appartenant à la tradition orale. Il est principalement connu par le biais des versions collectées et retranscrites par Charles PERRAULT (*Les Contes de ma mère l'Oye*, 1697) en France et par les frères GRIMM en Allemagne. (Source Wikipedia)

⁶³⁴ Versions fixées par Perrault dans *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre* (1667), et par les frères GRIMM dans *Aschenputtel* (1812).

⁶³⁵ La version la plus célèbre, des frères GRIMM, apparaît en 1812.

⁶³⁶ GIANINI BELOTTI E., *Du côté des petites filles*, éditions des Femmes, 1973

⁶³⁷ SMITH M., *Ballet and Opera at the Age of Giselle*, Princeton, Princeton university press, 2000.

⁶³⁸ PRUNNER, *la fabrique du théâtre*, op.cit., p.198

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

lendemain de la Révolution française, note Isabelle Ginot et Marcelle Michel⁶³⁹, comme si après tant de tumulte, de combat, d'horreur, le public attendait le merveilleux permettant de sortir de la réalité⁶⁴⁰.

2 : Les éclairages et les costumes

« Je trouve que les lumières, et les costumes sont très importants, surtout dans la deuxième partie. La forêt, la lumière très froide, très bleue, l'uniformité.... c'est ça en fait. L'uniformité du corps de ballet forcément, mais c'est vraiment appuyé par les costumes quoi. Pas que par la chorégraphie ».

(Caroline, spectatrice, Giselle, 29 mai 2010, Toulouse)

Outre le décor, l'éclairage apporte des indications de manière diffuse aux spectateurs comme le souligne l'acteur/metteur en scène Charles Dullin :

« Le rôle de la lumière est {...} subtil, c'est le seul moyen extérieur qui puisse agir sur l'imagination du spectateur sans distraire son attention ; la lumière a une sorte de pouvoir semblable à celui de la musique ; elle frappe d'autres sens, mais elle agit comme elle ; la lumière est un élément vivant, l'un des fluides de l'imagination »⁶⁴¹.

À partir de 1822, l'éclairage au gaz fait son apparition à l'Opéra de Paris, ce qui modifie considérablement les conditions de représentation. En effet, la luminosité permise est bien supérieure aux techniques précédentes, je pense notamment aux rampes de chandelles placées au-devant de la scène à partir de 1640 qui obligeaient les comédiens à s'avancer au premier plan de la scène afin d'être visibles⁶⁴². L'arrivée du gaz permet de maîtriser la lumière, notamment de régler la flamme pour moduler l'éclairage de la scène. Mais c'est avec l'apparition de la lampe d'Edison en 1880, que l'électricité entraîne une sorte de révolution, « créatrice d'atmosphère et de vie par le jeu des zones d'ombre et de clarté, la lumière électrique rend obsolète l'illusionnisme pictural et engendre une conception nouvelle de l'espace scénique »⁶⁴³, elle offre de nouvelles possibilités scéniques, aussi, l'ensemble de la mise en scène s'en trouve modifiée. Dans *Giselle* par exemple, l'éclairage de l'acte I est

⁶³⁹ GINOT I. MICHEL M., *op.cit.*, p.19

⁶⁴⁰ Cependant, je note que le décor ne fut pas entièrement créé pour *Giselle*, en effet, CICERI récupéra des éléments anciens, notamment la décoration du premier acte de *la Fille du Danube*. Ballet en deux actes, créé à l'Opéra de Paris le 21 septembre 1836, sur une chorégraphie de Philippe TAGLIONI, une musique d'Adolf ADAM, des décors de CICERI, les rôles principaux étant dansé par Marie TAGLIONI et Joseph MAZILIER

⁶⁴¹ DULLIN C., *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969, p.80

⁶⁴² Contrainte qui a déterminé le découpage des pièces en actes séparés par des entractes

⁶⁴³ PRUNER M., *op.cit.*, p.202

beaucoup plus lumineux, clair, que la couleur bleutée, froide de l'acte II, suggérant la nuit et la mort.

Dans *MayB* l'éclairage joue un rôle à part entière, du fait de l'absence de décor, c'est l'outil fondamental pour la mise en scène : dans une séquence, une seule ligne à l'avant-scène est éclairée, dans une autre, une diagonale. Au départ, le spectateur se retrouve dans une pénombre où les personnages sont difficilement visibles... un travail très important sur l'éclairage a été réalisé et participe à la construction d'espace dans lequel les personnages évoluent. Ces différentes manières d'utiliser l'éclairage permettent de créer des ambiances plus ou moins intimes, plus ou moins étranges⁶⁴⁴ ; les spectateurs utilisent cet indice pour confectionner leurs sous-gestes et construire les émotions qu'ils y associent :

« L'éclairage c'était bien fait, tu vois il n'y avait pas de décor, ben cela ne m'a pas choquée !..... et heureusement je pense. {...}... Le fait d'être éclairé d'une manière ou d'une autre, tu voyais pas pareil. Alors au début c'était, une lumière blanche, je sais pas d'où c'était éclairé, et peut-être tu voyais plus la dureté des visages c'est pour ça que je dis la guerre, parce que cela faisait dur quoi, un moment de vie euh... pénible. Et après voilà, au moment où ils jouaient, tu avais une lumière plus...plus jaune, plus chaude en fait.... Et euh... moins directe aussi peut-être. Tu vois, à dire ça, je te dirai, enfin bon euh, que c'était dans une maison. {...} ah ouais, la lumière, je ne sais pas si tu auras l'occasion de le revoir, mais je pense qu'il y'a un sacré travail... pour faire les ambiances, parce que vu qu'il n'y avait pas de décor, c'est ça qui joue vachement. »
(Mélina, spectatrice, *MayB*, 15 mai 2008, Toulouse)

La lumière est l'outil qui aide le spectateur et le danseur à construire une atmosphère participant à la construction de ses émotions. C'est un outil supplémentaire sur lequel s'appuyer pour le danseur ; c'est une manière d'entrer plus encore dans la chorégraphie pour le spectateur.

Certains metteurs en scène modifient profondément l'utilisation de l'éclairage. Habituellement, la lumière envahit l'espace scénique une fois le lever de rideau accompli. Convention théâtrale largement suivie. Dans *MayB*, Maguy Marin laisse les spectateurs dans l'obscurité totale, pendant de longues minutes, au tout début du spectacle. Le *lied* de Schubert

⁶⁴⁴ *Ibid.* p. 209-210, il écrit à propos de l'éclairage : « Selon qu'il est frontal, latéral ou en contre-jour, l'éclairage prend une valeur différente. La lumière plongeante venant d'une source située face à l'acteur est celle qui s'apparente le mieux à l'éclairage naturel. Un unique faisceau rasant émis de côté crée immédiatement au contraire l'étrangeté. Un faisceau projeté en douche sur l'acteur depuis les cintres écrase les formes et provoque une impression d'isolement, tandis qu'une lumière en contre-plongée fait surgir des ombres inquiétantes et peut-être génératrices d'angoisse ».

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

s'empare de l'espace, mais visuellement, il ne se passe strictement rien⁶⁴⁵, elle provoque l'attente, elle surprend le spectateur, et de cette manière fait surgir l'émotion :

« En général, la musique commence, la lumière s'allume et puis, c'est le début de la danse ! On a pas été brutalisé de suite, parce que justement la lumière, la lumière se fait, elle est très très très très lente, alors on discerne petit à petit... des ombres et puis des formes, et puis après des personnes, bon, et puis tout ça s'anime, mais c'est vrai que..... peut-être ça, justement, ça a été un bon instrument pour..... pour faire passer cette émotion en fait. » (Mathieu, spectateur MayB, 13 mai 2008, Toulouse)

Outre les éclairages, le costume est un autre morceau du puzzle émotionnel. Il est réalisé avant le spectacle, mais il est uniquement utilisé lors de la représentation. Comme la lumière, le costume apporte des indices, il définit en effet la plupart du temps les caractéristiques sociales du personnage, il habille le corps du danseur en fournissant au spectateur un ensemble de renseignements sur son âge, son sexe, son appartenance sociale, il est « porteur de signification au même titre que le décor et se référant à une réalité plus ou moins codifiée par les modes, le costume apporte aussi des informations d'ordre historique et/ou géographique sur l'univers dans lequel l'action est censée se dérouler »⁶⁴⁶.

Pour le danseur, le costume est l'ultime moyen de devenir le personnage :

« Voilà, les costumes aussi, le fait de mettre le costume de l'époque, ça te met aussi dans le personnage..... c'est sûr, avoir un truc joli, des épées, une cape, ça te transforme.... tu peux pas marcher avec une cape comme si tu marches avec une casquette, tu peux pas, ça transforme tout » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Le costume⁶⁴⁷ joue un rôle en s'intégrant à l'action, par exemple, lorsque le personnage du prince Albretch se métamorphose en paysan Loys, il cache sa cape, son épée, qui le rattache à sa lignée aristocratique. C'est en les découvrant qu'Hilarion, l'ami d'enfance de Giselle, comprend la véritable identité du prince, qu'il soupçonnait auparavant de part l'attitude, la

⁶⁴⁵ En lisant un ouvrage consacré au théâtre, je suis tombée sur une anecdote similaire, le metteur en scène David WARRILOW « plonge les spectateurs du *Dépeupleur* (sur un texte de BECKETT) dans une obscurité totale, quasiment insupportable. On verra dans ces pratiques une recherche de rites initiatiques qui, en prologue à la représentation, facilitent le passage du temps social au temps de l'œuvre ». Je note toutefois la coïncidence avec l'univers de BECKETT mis en scène également chez MARIN. Dans PRUNER M., *ibid.*, p.21

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p.210

⁶⁴⁷ Les costumes de *Giselle* furent créés en même temps que les répétitions du ballet, par les ateliers de couture de l'Opéra de Paris. Les costumes créés pour l'occasion (82 sont créés, 78 récupérés d'anciennes productions) étaient dessinés par Paul LORMIER.

Danse, émotions et pensée en mouvement

gestuelle, l'*hexis* corporelle d'Albretch/loys. L'origine du drame dont sera victime Giselle se trouve donc dans ce costume, révélant aux yeux de tous, le mensonge d'Albretch/ Loys. Voici le costume de la jeune paysanne, et son évolution au cours des reprises :



La maquette de P. Lormier



Carlotta Grisi lors de la création⁶⁴⁸



Giselle dans les productions actuelles⁶⁴⁹

Dans les productions actuelles on retrouve Giselle avec le costume bleu de la jeune paysanne,

⁶⁴⁸ Peinture d'Alfred Edward CHALON. La jupe de Giselle était à l'origine jaune et non bleue comme la tradition l'a perpétuée depuis lors.

⁶⁴⁹ Karen GABAY et Inaki URLEZAGA dans *Giselle*, photographie de Robert SHOMLER

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

le petit tablier symbolisant le statut social de l'héroïne. Seules les productions données au théâtre Mariinski (aujourd'hui Kirov), à Saint Pétersbourg, présentent Giselle dans le costume jaune d'origine.

Dans l'acte II, Giselle revêt le costume des willis, dont elle fait désormais partie, la danseuse porte alors le long tutu⁶⁵⁰ romantique blanc⁶⁵¹, « l'illusion de l'immatérialité, qui ne concerne que la femme, seule à subir la métamorphose fantastique, est accentuée par son tutu aux légers jupons de mousseline de soie »⁶⁵². La blancheur du tulle⁶⁵³ rappelle la pureté virginale de ces jeunes femmes, mortes avant leurs noces.



Carlotta Grisi



Aurélie Dupont et Ruslan Skvortsov (photo. Syltren)

⁶⁵⁰ Le terme n'est attesté dans la langue écrite qu'en 1881, même si ce type de costume est visible sur les scènes dès 1820 : « il s'agit de la transposition scénique d'une robe de bal à la taille cintrée et aux manches ballonnées dont la jupe, montée sur plusieurs jupons, s'arrête en dessous du genou » (*Dictionnaire de la danse*, op.cit., p.808). Le tutu romantique est porté plus long, jusqu'à la cheville de la danseuse.

⁶⁵¹ Le long tutu blanc est associé à la période romantique. Il est utilisé dans *La Sylphide* ainsi que dans l'acte II de *Giselle*. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que le tutu court (il prend la forme d'un plateau, jusqu'à devenir dans les années 1960 une simple corolle autour des hanches de la danseuse) sera préféré pour la plupart des ballets blancs, je pense notamment au *Lac des Cygnes* (1895) le plus célèbre d'entre eux, ainsi qu'à *La Bayadère* (1877).

⁶⁵² *Dictionnaire de la danse*, op.cit., p.787

⁶⁵³ Cf. La thèse en Anthropologie de Virginie Valentin, *De filles en aiguilles, Figures du féminin et façonnage des corps en danse classique*, Université de Toulouse 2, 2005. Dans ce travail, elle revient sur la figure prégnante dans l'imaginaire de la ballerine, en analysant la place de l'apprentissage de la danse classique dans le parcours féminin. « L'héroïne des ballets romantiques est une jeune fille qui reste ou devient une sorte de fantôme faute d'avoir pu se marier. La formation des danseuses les contraint à "incorporer" cette image. Un autre personnage féminin qui, lui, parvient au mariage, apparaît dans les ballets : la fille rouge. Certaines danseuses professionnelles ont toujours été des filles blanches, tant à la scène que dans la vie; d'autres ont renoncé au métier de danseuse, incarné tour à tour la fille blanche et la fille rouge ou exercé d'autres styles de danse. Les jeunes filles qui pratiquent la danse en amateur abandonnent souvent la danse classique à l'adolescence pour se tourner vers les danses "modernes" ou "exotiques". La danse classique apparaît comme une étape dans l'initiation féminine, étape qu'il faut dépasser pour devenir une femme ».

« Elle était d'une légèreté et d'une beauté....que.... vraiment, je trouvais extraordinaire. Par ses mouvements, ses balancements, la façon de se.... de se déplacer c'est.....cette robe-là, qu'elle soulève à peine, qui flotte dans l'air qui..... C'était vraiment une feuille quoi..... qui vole.... une plume » (Micha, spectatrice, 30 octobre 2009, Paris)

Le costume aide les danseurs à mieux « entrer » dans le personnage, d'ailleurs dans les répétitions de *Giselle* auxquelles j'ai assisté, la danseuse principale dansait avec un tulle long de répétition pour le second acte, afin de s'habituer à la matérialité du costume, et de favoriser le réglage avec ses mouvements et ceux de son partenaire. Le costume contribue à la construction des personnages :

« Quand on met le costume, enfin quand la fille elle met la robe, elle fait les cheveux, le maquillage, peu à peu, tu sens le personnage. Ça aide beaucoup » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Le même type de propos est visible dans les entretiens menés auprès des danseurs de *MayB*. Ainsi par exemple, une danseuse de Maguy Marin ayant transmis la pièce à un groupe d'amateurs, raconte comment le costume participe à rendre visible le personnage :

« Celle qui jouait la grosse, elle avait tendance à se tromper, mais, une fois qu'elle avait le costume, elle était complètement là » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009).

Concernant *MayB* justement, le costume tient un rôle différent⁶⁵⁴. Dans les deux premières parties de la pièce, il est trop vague pour apporter des signes précis de ce qu'il représente. Aussi, j'ai noté combien le regard du spectateur capte des signes du costume, les intègre, les mêle à ses souvenirs, connaissances emmagasinées au cours de ses expériences réelles ou fictives. Ce cheminement intérieur permet très vite d'attribuer un rôle capital dans l'interprétation narrative qu'il se donnera du spectacle, comme ces spectateurs qui l'associe à la folie, tandis que d'autres le rattache à la Deuxième Guerre Mondiale⁶⁵⁵ :

« Ces costumes qui m'ont fait penser quand même à des camisoles quoi. Des camisoles de force là quoi. » (Claudine, spectatrice, MayB, 10 mai 2008, Toulouse)

« Moi, j' imagine les fous, les asiles de fous » (Anna, spectatrice, MayB, 9 mai 2008, Toulouse)

⁶⁵⁴ Les costumes ont été réalisés par Louise Marin

⁶⁵⁵ Cf. Moment III, p.276

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

« Il y a un côté un peu historique aussi, dans les vêtements, un petit rapport à l'histoire, puisqu'ils ont des vêtements qui rappellent quand même, un moment du Xxème siècle, qui est un moment douloureux, celui de la Seconde Guerre Mondiale, enfin moi j'ai pensé à ça. J'ai pensé aux déportations. » (Sacha, spectateur, MayB, 16 mai 2008, Toulouse)

Dans la troisième et quatrième partie de *MayB* apparaissent sur le plateau les personnages issus du théâtre Beckettien, comme je l'ai écrit plus haut. Les spectateurs connaissant l'univers de l'auteur s'amusent alors à les reconnaître, tandis que ceux ne disposant pas de cette « clef » peuvent y voir toute autre chose, continuer leur propre chemin interprétatif.



Les personnages de Beckett lui fête son anniversaire : on reconnaît Beckett au milieu, Hamm sur son fauteuil roulant (*Fin de Partie*) Pozzo et Lucky à l'arrière-plan (*En attendant Godot*)

Le costume devient alors une sorte de « clin d'œil », signe distinctif, expressif comme le soulignent les extraits d'entretiens suivants :

« Il y avait dans le coin, les personnages d'En attendant Godot là, je ne suis pas un grand spécialiste de Beckett, mais quand même j'ai lu En attendant Godot, c'est Pozzo et Lucky peut-être..... L'espèce de bonhomme un peu hâbleur comme ça, et puis son esclave..... Là, il y avait, oui il y avait un petit truc de : ah oui! Toi, je t'ai reconnu! » (Mathieu, spectateur, MayB, 13 mai 2009, Toulouse)

« *Moi c'est vrai que ça m'a donné envie de me plonger dans l'univers de Beckett, cet été je pense que j'irai fouiner...* » (Anna, spectatrice, Mayb, 9 mai 2009, Toulouse)

Dans son texte, « Les maladies du costume de théâtre »⁶⁵⁶, Roland Barthes revient sur des règles permettant de reconnaître le « bon » du « mauvais costume » : « le costume doit toujours garder sa valeur de pure fonction, il ne doit ni étouffer ni gonfler la pièce, il doit se garder de substituer à la signification de l'acte théâtral, des valeurs indépendantes. C'est donc lorsque le costume devient une fin en soi qu'il commence à devenir condamnable »⁶⁵⁷. Barthes souligne alors les différentes « maladies » qui peuvent gangréner le costume, parmi elles, l'hypertrophie de la fonction historique, lorsqu'à force de détails ajoutés et sur-ajoutés, le costume se perd dans les signes historiques jusqu'à certes, représenter une vérité historique, mais à laquelle le spectateur ne croit plus. En outre, Barthes critique la « maladie de l'esthétique », lorsque la beauté formelle l'emporte sur tout le reste, y compris le lien et la relation avec le propos de la pièce, ceci distrayant loin du théâtre l'attention des spectateurs. Enfin la troisième maladie est liée à l'argent « l'hypertrophie de la somptuosité, ou tout au moins de son apparence »⁶⁵⁸.

Pour Roland Barthes, le costume présente « l'ambiguïté d'une écriture ». Ainsi, le « bon costume doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ces signes en parasites »⁶⁵⁹. Le costume doit être un argument, apportant non seulement à voir, mais aussi à lire, communiquant des idées, des émotions. Or, l'élément essentiel du costume, c'est le signe. La forme, la matière, la couleur sont des signes sur lesquels les spectateurs s'appuient pour construire le sens, « il faut faire confiance au spectateur, lui remettre résolument le pouvoir de créer lui-même la richesse, de transformer la rayonne en soie et le mensonge en illusion »⁶⁶⁰. On retrouve alors dans le costume, encore une fois, cette notion de brèche évoquée plus haut. Une brèche laissant aux spectateurs la possibilité de construire son interprétation, et par là même de s'incorporer davantage à la pièce. Le vêtement sain selon Barthes doit être fonctionnel, signifiant l'œuvre, mais sans encombrer l'acteur ; d'autre part, il doit être « une humanité », en privilégiant la nature de l'acteur, en rendant sa corporéité sensible, « il doit sculpter l'acteur, faire sa silhouette naturelle, laisser imaginer que la forme

⁶⁵⁶ BARTHES R., « Les maladies du costume de théâtre », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.56-65

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.57

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p.60

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.64

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p.61

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

du vêtement, si excentrique soit-elle par rapport à nous, est parfaitement consubstantielle à sa chair, à sa vie quotidienne ; nous ne devons jamais sentir le corps humain bafoué par le déguisement »⁶⁶¹. C'est pourquoi le costume a la difficile tâche d'être à la fois « matériel et transparent : on doit le voir, mais non le regarder »⁶⁶². Les costumes de *Giselle* sont issus de la tradition romantique, ils s'inscrivent dans ce contexte et sont perçus par les spectateurs comme tels. La beauté du tulle et la légèreté sont ainsi largement évoqués dans les entretiens, comme participant à la confection des émotions esthétiques de la représentation⁶⁶³.

Du côté de *MayB*, les costumes figurent la narration, ou plutôt des bribes narratives, ils renvoient à des images, des souvenirs, mais sans que les spectateurs soient en mesure de dire s'ils voient justes ou non. Les costumes de *MayB* sont des outils, utilisés par les spectateurs pour confectionner leur sous-geste et interpréter la pièce.

Outre le costume, le maquillage et la coiffure concluent la rencontre entre les deux corps : celui du danseur, interprète du personnage.

B. : Le maquillage et la coiffure... vers l'invention du visage du personnage

Le maquillage comme la coiffure participent aussi à « sculpter » le personnage, de la même manière que le costume, ils donnent une épaisseur charnelle, terminant la métamorphose engagée par la gestuelle des corps-dansants.

Le maquillage devient le rituel permettant au danseur de se concentrer, de rentrer dans le personnage, de s'oublier en modifiant les traits de son visage : « rien n'est plus près du corps de l'acteur, rien ne le sert et ne le trahit mieux que ce mince film »⁶⁶⁴. Il devient, comme dans *MayB* où il est très prononcé, une sorte de « masque » souple, ajoutant à la morphologie naturelle du danseur des traits de caractère très poussés, ainsi « le spectateur ressent l'atmosphère et la coloration émotionnelle dégagées par les visages et les corps peints »⁶⁶⁵ :

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.63

⁶⁶² *Ibid.*, p.64

⁶⁶³ Au contraire, la représentation en collants des danseurs classiques, code du costume masculin dans les ballets du répertoire, peut-être jugée comme grotesque : « ouais, ça les ridiculise un peu. » (Charlotte, spectatrice, *Giselle*, 7 juin 2008, Montauban)

⁶⁶⁴ PAVIS P., *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, p.167

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p.171



Capture d'écran, vidéo de *MayB*, Créteil, 1983, *op.cit.*

Le maquillage accentue jusqu'à la caricature les traits du personnage incarné par le danseur, il permet de théâtraliser l'apparence du visage en étant à la fois naturel (car il se base sur le visage de l'interprète) et artificiel (il modifie ce visage). Le visage des danseurs de *MayB* est recouvert d'argile, de fard, jusqu'à devenir une sorte de masque, mais encore une fois, chaque masque se distingue des autres, ainsi le maquillage accentue jusqu'à l'extrême les traits du personnage incarnés par le danseur. Le visage ainsi « habillé » devient lui aussi force narrative, comme peuvent l'être les gestes, les mots. Les spectateurs se projettent dans ces visages étranges. Le personnage apparaît, les fils d'interprétations commencent à se mêler dans la construction narrative imaginée par les spectateurs :

« Ils avaient le regard très noir. Comme s'ils étaient fatigués, ou éprouvés... c'est pour ça la guerre, ça m'a fait penser à ça » (Mélina, spectatrice, MayB, 15 mai 2008, Toulouse)

Le maquillage outrancier des personnages de *MayB* donne une impression de grimace permanente, car il va au-delà du signe familier et nous dérange. C'est un type de maquillage qui déroge à la règle, loin du maquillage habituel du théâtre. D'habitude, dans la plupart des pièces, le maquillage est nécessaire pour que le visage du comédien ou du danseur soit expressif, capable de toucher y compris le spectateur du dernier rang de la salle. Le maquillage utilisé dans les pièces chorégraphiques sert à embellir ou du moins, à éclaircir certains traits (notamment les yeux). Ici le maquillage est poussif, si bien que de nombreux spectateurs en sont venus naturellement à évoquer les « masques » des personnages dans les entretiens. Pourtant le visage des danseurs de *MayB* n'est pas masqué, il me semble plus juste d'évoquer le fait qu'il soit grimé, car « le grime surcharge la peau du visage de couleurs

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

provisoires et la rend méconnaissable sur toute son étendue, mais avec une souplesse dont ne dispose pas le masque, puisque l'acteur peut dessiner lui-même, à l'aide d'un miroir les motifs qui lui conviennent »⁶⁶⁶. Ce grime évolue tout le long de la pièce, car la sueur des danseurs vient modifier l'apparence même du visage, l'argile devient molle, voire se détache, aussi l'expression du visage peut en être modifiée. Ce maquillage demande aux danseurs une connaissance et un savoir-faire particulier, c'est un moment de concentration, de passage entre deux êtres : le danseur et son personnage.

« Tu mets du fard vert, après tu mettais, le blanc, le noir, tu sculptais ton sous masque, après tu mettais l'argile, après ça séchait, et quand l'argile était sèche, tu remaquillais, de blanc et noir et rouge..... donc après ça, ça se craquèle, parce que avec la transpiration beaucoup, l'argile tombait, mais il reste quand même des ombres, des coquards, des trucs..... Après chacun, on s'apprend mutuellement le maquillage, quand tu es nouveau, on t'apprend un peu comment tu dois te maquiller » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse)

« Le maquillage, qui nécessite une heure et demie et que nous faisons nous-mêmes, nous aide aussi à trouver l'état nécessaire pour cette pièce : progressivement, nous nous concentrons ; à la fin nous ne parlons même plus (de toute façon, le maquillage se briserait si nous rions ou si nous parlions trop...). Le rapport au maquillage est très physique : nous le portons moins comme un masque figuratif que comme une sensation, un visage raidi »⁶⁶⁷.

Du côté du ballet *Giselle*, bien que le maquillage soit plus « discret », il n'en demeure pas moins primordial. C'est en effet par son entremise que le visage frais et coloré de la jeune paysanne du premier acte devient d'une pâleur fantomatique au second, notifiant ainsi la nouvelle identité de la jeune femme :

« Il faut changer de tout : chausson, costume, coiffure, maquillage. Quand on se voit toute blanche, les bras blancs, avec des bandeaux alors qu'avant tout était ouvert.... on se surprend soi-même »⁶⁶⁸.

Outre le maquillage qui évolue entre les deux actes de *Giselle*, la coiffure est aussi un signe de l'évolution de la jeune femme. Ainsi, la coiffure tirée de l'acte I sous forme de chignon s'accompagne de fleurs dans les cheveux, ce qui donne un aspect plus léger et gai à la jeune fille. Dans l'acte II, le chignon bas de la danseuse recouvre entièrement ses oreilles, elle porte exactement la même coiffe que les willis, signe de sa nouvelle appartenance à ce monde

⁶⁶⁶ LE BRETON D., *Des visages, essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003, p. 221

⁶⁶⁷ *Repères, op.cit.*, entretien avec Ulises Alvarez, p.25

⁶⁶⁸ *Avant-scène ballet, op.cit.*, entretien avec Wilfride PIOLLET (née en 1943, danseuse étoile) à propos de *Giselle*, p.131

immatériel. Enfin, la scène de la folie, basculement entre les deux identités de Giselle, est aussi marquée d'une manière différente quant à la chevelure du personnage. Les cheveux sont défaits, lâchés, au cours de la scène, lui donnant ainsi l'image stéréotypée de la folle hystérique aux cheveux non peignés, non soignés. Le changement de coiffure devient un des signes de la folie de Giselle pour les spectateurs :

« C'est surtout ses cheveux... comme si elle... comment dire... alors qu'elle avait quand même une... une tenue assez fière... assez distinguée, voilà. Comme si elle devenait négligée quoi. C'est quelqu'un qui s'abandonne... et moi je l'ai ressenti là par ses cheveux lâchés » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

« Les cheveux..... ça ça lui a rajouté un grain de folie.....je me disais, comme moi je pensais que c'était involontaire, je me disais comment ça aurait fait si la coiffure elle était restée impeccable..... et ben ça l'aurait pas fait..... C'aurait fait trop sage et pour moi, c'était..... impossible, donc je me disais, ça tombe bien cette mèche qui se défait, on sent vraiment le moment.... de folie » (Coralie, spectatrice, Giselle, 23 mai 2010, Toulouse)

Ce parcours dans l'atelier permanent des émotions m'a permis d'effleurer toutes les matières nécessaires à la confection des émotions des personnages, à travers l'écriture chorégraphique, mouvante au cours du temps et qui continue de s'adapter selon les époques, selon les danseurs, mais aussi toutes les matières ajoutées le soir de la représentation, les éclairages, les décors, les costumes, les maquillages et les coiffures viennent aider le danseur, en liant le corps de l'interprète à celui du personnage, le temps de la représentation : « La représentation finie par contre, c'est une curieuse émotion de retrouver, enlevant le blanc du maquillage, le rose de la peau »⁶⁶⁹ souligne la danseuse Wilifride Piolet en évoquant *Giselle*.

Cet atelier participe à créer l'ambiance, l'atmosphère si particulière des salles de spectacles, et devient « le lieu matériel d'un drame historique – chambre, rue passante, place du marché, palais d'été, place royale- représente “cette sorte de personnage muet” qui touche tout autant le spectateur que “les personnages parlant ou agissant”⁶⁷⁰ et que l'artiste doit savoir utilisé au même titre »⁶⁷¹. Les décors, les costumes, les accessoires et la musique procurent des informations supplémentaires, qui, associées à l'interprétation des danseurs, participent à créer les émotions du spectacle, ce sont des dispositifs, renforçant l'expression du comédien ou du danseur. Tout ceci s'ajoute à l'interprétation des danseurs, comme des spectateurs, qui tissent le long de la pièce leurs propres émotions, jusqu'à les adapter « sur mesure ».

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 131

⁶⁷⁰ HUGO V., dans « Préface de *Cromwell* », *théâtre complet*, Paris, Gallimard, La pléiade, 1967, p.429

⁶⁷¹ LEVERATTO J.-M., *op.cit.*, p.203-204

Titre 2 : Une confection des émotions « sur mesure »

« Le spectacle de danse parce qu'il ne peut se résorber en aucune partition, parce qu'il réside tout entier dans la rencontre événementielle des champs qui le constituent, s'entend alors comme le paradigme d'un mystère : le mystère de la « première-dernière fois », le mystère d'une présence sauvage qui se dérobe dans le temps même de son exhibition ».

Frédéric Pouillaude⁶⁷²

Peut-on parler « d'œuvre » chorégraphique ? Un critique de danse à qui l'on demandait de citer ses œuvres préférées répondit en donnant le nom de ballets associés à tel ou tel interprète : ce n'était pas *Le lac des cygnes*, ou *Giselle*, mais Noëlla Pontois *Giselle*, Margot Fonteyn dans *Le Lac des Cygnes*. Cette manière de faire est partagée par l'éventail des acteurs du monde de la danse : critiques, danseurs⁶⁷³, chorégraphes, spectateurs⁶⁷⁴. C'est pourquoi le terme d'occurrence semble être juste pour parler de représentation chorégraphique :

« Je me hasarderai à appeler occurrence un événement singulier qui se produit une fois et dont l'identité est limitée à cette seule fois ou bien un objet ou une chose singulière qui se trouve en un unique endroit à un unique instant, un tel événement ou une telle chose étant significative seulement en tant qu'elle apparaît juste au moment et à l'endroit où elle se trouve, tel que ce mot-ci sur une unique ligne d'une unique page d'un unique exemplaire d'un roman »⁶⁷⁵.

Frédéric Pouillaude tente de répondre à cette interrogation, en évoquant non pas des œuvres, mais des versions :

« La tradition et le répertoire classiques seraient bien fondés sur l'idée d'exécution d'œuvres, mais ces œuvres resteraient mal identifiées, floues, livrées aux aléas de la transmission orale et aux familles de tradition qui les préservèrent. Il faudrait alors entendre l'œuvre chorégraphique, non comme un ensemble clair et distinct de prescriptions, mais plutôt comme un cadre de variation qui, fixant quelques identités et quelques limites, donnerait lieu selon les

⁶⁷² POUILLAUDE F., *Le désœuvrement chorégraphique*, op.cit., p.236

⁶⁷³ Les danseurs renvoient constamment aux interprétations et non pas au ballet. Par exemple : « Il n'y a pas de mots pour décrire mon émotion devant la folie d'Elizabeth Maurin ou le second acte de Monique Loudières » souligne dans un entretien Laëtitia PUJOL en évoquant le ballet *Giselle*, dans *Repères*, op.cit. p. 9.

⁶⁷⁴ Ainsi dans les entretiens menés dans le cadre de cette thèse, les spectateurs comparent les différentes interprétations et soulignent lesquelles les ont le plus convaincus et émus.

⁶⁷⁵ PEIRCE C. S., *The Simplest Mathematics: The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* VolumeIV, éd. Charles HARTSHORNE et Paul WEISS, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1960 (1934), p.423-424. Citation extraite de l'article de Graham McFEE, « Danse, identité et exécution », dans *Philosophie de la danse*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p.146

aléas de l'histoire et de la transmission à une multitude de « versions » concurrentes et également légitimes. De l'« œuvre-cadre » (*Le Lac des Cygnes* de Petipa et Ivanov, *Giselle* de Coralli et Perrot) dont l'identité chorégraphique demeure dans une large mesure inaccessible, on descendrait aux « versions », seules manifestations réelles de l'œuvre : *Le Lac des Cygnes* de Petipa et Ivanov (version Gorsky), *Le Lac des cygnes* de Petipa et Ivanov (version Sergueïev), la *Giselle* de Coralli et Perrot (version Lifar), la *Giselle* de Coralli et Perrot (version Alonso) etc. »⁶⁷⁶.

D'ailleurs, les directeurs de ballets qui décident de programmer *Giselle* sont connaisseurs de toutes les versions existantes et se positionnent en fonction. Ainsi, à Toulouse, la directrice, américaine, reprend l'approche de Balanchine, car elle connaît cette version pour l'avoir dansée au sein du New-York City Ballet quand elle y était première danseuse :

« Les willis ce sont des vampires, mais des vrais vampires, ok, elles prennent pas le sang mais dans l'idée c'est la même chose. Moi, dans ma version, je demande aux filles de penser vampires. Donc c'est vrai que les willis, ça n'est jamais dit, mais au New York City Ballet, avec Balanchine.... et c'est lui qui a commencé, il nous disait : « we are not nice », « vous n'êtes pas gentilles », à l'Opéra de Paris elles sont comme ça (elle prend la pause des willis, avec un visage doux) et moi j'aime bien que toutes mes filles, elles doivent sentir, comme, Myrtha⁶⁷⁷. Elles sont toutes amères, toutes méchantes... » (Nanette Glushak, directrice du ballet du capitole, *Giselle*, 11 mai 2010)

Cette difficulté d'utiliser le terme d'œuvre est aussi vraie avec la danse contemporaine, puisque les danseurs participent dans certains cas activement à la création chorégraphique⁶⁷⁸, par conséquent l'œuvre est liée à leurs corps, leurs gestuelles propres. J'ai souligné, lors du moment I, comment la danse contemporaine s'est construite sur cette valorisation de la personnalité du danseur. Certains chorégraphes s'appuient sur les propositions des danseurs pour construire la pièce. C'est le cas de Maguy Marin, dans *MayB*, elle a travaillé main dans la main avec les danseurs de sa compagnie puisque ce sont eux qui ont créé les personnages.

Ce questionnement autour de « l'œuvre chorégraphique » est central car je m'y confronte constamment au cours de cette réflexion : finalement, la seule permanence de ce travail est bien l'instabilité. Instabilité des interprètes, des versions de la chorégraphie. Instabilité des

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 256

⁶⁷⁷ Myrtha est la reine des Willis : caractère autoritaire, agressif, froid, sans pitié puisqu'elle ne fléchit pas devant les supplications de Giselle qui lui demande de sauver Albretch. Elle continue de mettre en place le rituel mortifère et ce n'est que le lever du jour qui vient le sauver.

⁶⁷⁸ GUIGOU M., *La nouvelle danse française*, op.cit. Elle revient sur les compagnies prenant en compte l'individualité des danseurs dans le processus de création chorégraphique ; les compagnies de Dominique BAGOUET, Mathilde MONNIER, Catherine DIVERRES et Bernado MONTET, Karine SAPORTA. Les danseurs devenant auteurs de leurs mouvements.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

spectateurs, chaque soir différents (physiquement ou psychologiquement dans le cas où le même individu irait voir plusieurs fois la même pièce). Instabilité des émotions, puisqu'elles sont construites dans ce va-et-vient entre les individus sur scène et ceux assis dans la salle.

Le soir de la représentation est ce moment unique où se rencontre une chorégraphie, transmise par les danseurs (représentant dans le cadre des pièces qui m'intéressent, des personnages, une ou des bribes d'histoires) et un « public » constitués d'individus singuliers se retrouvant ensemble ce soir-là, afin d'assister à cet événement. Ensemble, ils forment un groupe. J'imagine un puzzle ; un puzzle dont les pièces se modulent chaque soir mais aboutissent à des constructions proches. Cette soirée se caractérise par la rencontre de sensibilités, qui façonnent, chacune à leur manière leurs propres approches émotionnelles du ballet. Pourtant, derrière ces singularités, je retrouve une sorte de mécanisme commun, mis en œuvre par chacun des corps présents dans la salle : le mécanisme de la confection des émotions. Je vais m'attacher ici à démontrer ce qui est collectif et singulier à la fois, en m'attardant lors d'un premier chapitre sur la confection du personnage, puis j'évoquerai « le sous-geste » qui participe à cette production des émotions, visible des deux côtés du plateau et participant à la construction « sur mesure » des émotions.

Chapitre 1/ La confection du personnage : une expérience sensible

« C'est assez terrible pour les danseurs : vous les nourrissez de toutes ces images, vous leur demandez des sensations et un travail imaginaire à la fois très fins et très codifiés, ils ont tout cela en tête – et puis, ils doivent faire face aux obligations physiques de ce ballet. Mais c'est un travail qui vous occupe toute une carrière ».
Ghislaine Thésmar⁶⁷⁹

Cette phrase de Ghislaine Thésmar⁶⁸⁰, ancienne danseuse étoile de l'Opéra de Paris, aujourd'hui répétitrice, résonne avec la réflexion de Denis Guénoun, quand il écrit dans la préface à la *Philosophie du comédien* de Simmel :

« L'art en général {...} réunit en une synthèse paradoxale un régime de nécessité propre (son ordre, ses règles et contraintes, la loi de ces formes) et la singularité d'un artiste, c'est-à-dire deux réalités que tout en principe devrait opposer : une législation, par principe générale, et une unicité absolue. L'art du comédien aggrave des deux côtés la tension, fondatrice de l'énigme – et de l'art lui-même. Car, d'une part, il est celui où la singularité de l'artiste, sa personnalité propre, est impliquée de la façon la plus riche, la plus complète, puisqu'elle engage tout son corps, son âme, sa façon d'être, la donnée immédiate de son existence comme telle. Mais par ailleurs, et comme symétriquement, il est le plus contraint par le contenu, puisque l'acteur doit obéir, mot à mot, à la législation que constitue pour lui le texte, l'œuvre dramatique dans laquelle il entre, et où il se retrouve lié par un ordre de nécessité très ferme. De sorte que l'art de l'acteur se trouve être celui qui est doté à la fois du plus de subjectivité et du plus d'objectivité »⁶⁸¹.

Je vais croiser tout au long de ce chapitre l'approche du comédien avec celle du danseur, car il existe de nombreuses similitudes entre ces deux métiers : tous les deux doivent en effet connaître un « texte », le mémoriser, l'intégrer, l'incorporer, puis le transmettre. Tous les deux s'appuient en premier lieu sur ce qu'ils sont : leurs corps et leurs voix, qu'ils vont « prêter » aux personnages incarnés. Le travail de répétition va permettre la construction du « double »⁶⁸². D'autre part, la question de l'incarnation du personnage par le comédien a

⁶⁷⁹ THESMAR G., « Transmettre les motivations d'un personnage », *Repères*, op.cit., p.6

⁶⁸⁰ Née en 1961, danseuse étoile à l'Opéra de Paris.

⁶⁸¹ GUENOUN D., « Du paradoxe au problème », dans Simmel G., *La Philosophie du comédien*, Clamecy, Circé, 2001, p.24-25

⁶⁸² DUVIGNAUD J., *L'acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965. Il écrit : « Rendre physiquement *actuel* un visage dont n'existe que le langage et le dessin formulés par un auteur vivant ou mort, douer d'une existence vivante une entité imaginaire, communiquer le sens d'un caractère et d'une situation par une gestuelle cohérente et immédiatement transmissible, tout cela pose le problème des rapports d'un être vivant et de ce que les comédiens nomment eux-mêmes leur *double* », p.209

donné lieu à de nombreuses réflexions⁶⁸³ sur lesquelles je me suis basée pour avancer sur cette piste. Cependant, si le comédien doit déclamer le mot exact au théâtre, le danseur peut adapter un pas, voire le modifier légèrement pour mieux l'incarner.

J'en arrive à l'interprète, l'homme ou la femme qui se cache derrière les rôles de *Giselle*, de *MayB*. Je me demande toujours comment l'histoire de l'interprète se mêle à celle du rôle pour donner ce quelque chose d'unique lors de chaque représentation. Je suis fascinée par les différentes manières de danser le même solo, comment le dessin dans l'espace, le rythme des pas n'est jamais tout à fait identique, voire parfois franchement différent, provoquant chez la spectatrice que je suis des émotions d'une intensité variable. Une sensation nouvelle s'impose et me submerge même si j'observe le même spectacle, le même récit, selon qu'il soit interprété par tel ou tel danseur. Selon Georg Simmel, ces divergences d'interprétations, toutes également satisfaisantes sur le plan artistique, s'expliquent par le fait qu'il « n'y a pas simplement d'un côté la tâche objective, fixée par l'auteur, et de l'autre la subjectivité concrète du comédien, qu'il suffirait de couler l'une dans l'autre ; mais au-dessus de ces deux aspects, il y en a un troisième : ce que tel rôle exige de tel comédien, et peut-être de lui seul, la loi particulière que ce rôle impose à cette personnalité de comédien »⁶⁸⁴. Je m'intéresse alors aux deux faces de la même pièce en cherchant à saisir comment le personnage habite, voire possède le danseur ; puis, comment le danseur colore, affecte le personnage d'une manière personnelle.

I : Comment le rôle affecte l'interprète

« Voilà un rôle qui a été dansé, habité par tant de personnes et pourtant ce n'est pas contraignant. On a envie de se dire qu'il a été interprété par tout le monde et par personne. Si vous faites confiance au personnage de Giselle, si vous savez être simple, de petites choses vont devenir votre »

Jean Guizerix⁶⁸⁵

⁶⁸³ Je me suis appuyée essentiellement parmi les centaines d'ouvrages traitant de ce sujet sur :
DIDEROT D., « le paradoxe du comédien », dans *œuvres tome IV*, Paris, éditions Robert Laffont, 1996
DUVIGNAUD J., *L'acteur*, op.cit.

JOUVET L., *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2002 (1954)

ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio. Essais, 1964

SIMMEL G., *La Philosophie du comédien*, Clamecy, Circé, 2001

STANISLAVSKI C., *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 2001

⁶⁸⁴ SIMMEL G., *La Philosophie du comédien*, *ibid*, p.37.

⁶⁸⁵ GUIZERIX J., entretien, *L'avant scène ballet*, op.cit., p.130 (Jean GUIZERIX, danseur étoile et chorégraphe français, né en 1945)

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

« Le rôle existe plus intensément que le comédien qui le joue »
Louis Jouvet⁶⁸⁶

Les personnages existent au-delà des interprètes, car ils ont une empreinte sociale, corporelle qui vient se superposer à l'être lui donnant chair : « aucun des changements nombreux et souvent sévères de la structure, aucune des interpolations chorégraphiques et des coupes musicales qui ont affecté *Giselle* durant sa longue existence n'ont jamais entamé la nature des personnages. Magistralement conçus, ils ont réussi à s'adapter à différents publics, époques et cultures tout en restant fidèles à l'esprit de leur origine. Ce sont donc des archétypes bien plus que des stéréotypes romantiques »⁶⁸⁷. En tant que spectatrice, j'ai assisté à de nombreuses représentations du même spectacle interprété par différents danseurs, j'ai perçu leurs singularités dans leur manière de donner vie au personnage, je me suis sentie plus « happée » par certains, moins investie par d'autres, mes émotions étant ainsi à chaque fois différentes. Pourtant, j'ai retrouvé à chaque fois les personnages dans les attitudes représentées sur la scène. J'étais face à des personnages identiques (dans les gestes) et différents (dans la manière dont les danseurs incarnent ces gestes) : c'est donc vraiment le geste, par l'attitude générale du corps, qui donne la visibilité du personnage, comme Merleau-Ponty le souligne quand il fait du geste le modèle même de l'expression⁶⁸⁸.

« Les personnages de MayB existent, justement, en dehors des interprètes, enfin..... c'est ça qui est extraordinaire. A. comme moi, on l'a joué pas mal de fois, avec des équipes différentes..... et on retrouve au maquillage et sur scène, des gens qu'on a pas vus depuis longtemps..... dans les personnages, d'un coup, je revois ma grosse..... après évidemment ça change, entre C. et S. c'était pas la même vieille, mais..... c'est quand même un personnage » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse)

Deux étapes marquent la rencontre entre le personnage et le danseur. Tout d'abord, j'ai noté les émotions suscitées par le personnage chez les danseurs, avant même qu'ils ne soient choisis pour l'interpréter, notamment quand il s'agit d'un rôle connu, qu'ils espèrent danser un jour. Puis, la danse se transmettant de manière orale, je me suis arrêtée sur ce moment fragile et sensible où les danseurs rencontrent le rôle, accompagnés, guidés par un autre.

⁶⁸⁶ JOUVET L., *op.cit.* p.153

⁶⁸⁷ POESIO G., *op.cit.*, p.37

⁶⁸⁸ MERLEAU-PONTY M., « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960

A : Le temps de l'attente

« Je rêvais de danser Giselle depuis longtemps, notamment la folie, que je mûrissais dans mon cœur, qui était là, qui avait besoin de sortir. Je ressentais des émotions par rapport à ce rôle, avant même de l'avoir touché ».

*Laetitia Pujol*⁶⁸⁹

Avant de connaître corporellement un personnage, les danseurs ont évoqué spontanément dans les entretiens « l'attente » : ce moment fait de rêve, du désir de l'interpréter. J'ai distingué toutefois deux approches différentes, car si les danseurs classiques parlent du ballet *Giselle* et de ses personnages, les danseurs contemporains commencent par évoquer la chorégraphe Maguy Marin avant d'en venir à *MayB* et aux personnages.

Il existe dans l'histoire de la danse des rôles mythiques, dont *Giselle* fait partie, peut-être parce qu'il s'agit d'incarner deux états de corps, ce qui constitue un défi pour la danseuse⁶⁹⁰ : la jeune paysanne du premier acte exige de l'allégresse qui se traduit dans les nombreux sauts et ballonnés, tandis que la morte du second acte est visible à travers les équilibres et la lenteur des mouvements. Les postures, les respirations, les énergies s'opposent. J'ai souligné lors du premier moment comment la danse nécessite un apprentissage rigoureux, difficile, une formation exigeante qui demande aux futurs danseurs de se donner « corps et âmes ». Aussi les danseurs rencontrés dans les compagnies à répertoire classique sont tous issus de conservatoires, ou d'écoles internationales, dans le cas où ils sont d'origine étrangère. Chaque apprenti danseur se confronte à la discipline de cet art, mais s'ils arrivent à « tenir le coup », c'est aussi grâce aux ballets qu'ils connaissent, qu'ils voient, qu'ils rêvent à leur tour de danser un jour : Anita, Bernado (brésiliens), Mié (vietnamien) l'ont évoqué dans les entretiens.

« Ça fait partie des grands ballets du répertoire, comme le Lac, la Belle aux bois dormant, c'est un des premiers ballets qu'on nous montre quand on rentre à l'école donc c'est... les premiers choses qu'on voit, c'est avec ce ballet quasiment, quand on est petit, on s'entraîne, on se dit : « bon est-ce qu'un jour... on pourra le danser... »

⁶⁸⁹ *Repères, op.cit.*, entretien Laetitia PUJOL, p.8

⁶⁹⁰ « Corps de cygnes », entretien avec Wilfride PIOLLET, dans *Repères cahier de danse*, novembre 2009, n°24, p.6

On retrouve dans *Le lac des cygnes* ce même défi, W. PIOLLET : « l'un des enjeux du *Lac des cygnes* réside dans l'interprétation, par une seule danseuse, d'un rôle double : au 2^e acte elle est Odette, le cygne blanc, et au 3^e acte elle devient Odile, le cygne noir. Bien au-delà du changement de costume, le travail de l'interprète réside dans le fait de « changer de corps », en modifiant son tonus, sa posture, la qualité de ses mouvements, pour incarner un tout autre personnage ».

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

(Bernado, danseur, *Giselle*, 28 mai 2008)

« À l'école, je l'avais vu, c'est un ballet très connu..... tous les élèves rêvent un jour de pouvoir danser le rôle principal..... c'est incontournable » (Mié., danseur, *Giselle*, 2 mai 2009)

Ce ballet provoque chez ces jeunes danseurs leurs premières émotions de spectateurs, qui viennent nourrir leurs vocations :

« Le premier contact que j'ai eu avec le personnage de *Giselle* a été le film de la représentation de Galina Oulanova au Covent garden. J'avais à peine 15 ans. L'émotion et le choc que j'ai reçus à ce moment n'étaient pas du domaine professionnel, mais simplement humain. Car à cet âge, je n'avais pas suffisamment de connaissances de la danse pour tout voir et tout analyser. Cela a néanmoins été pour moi la découverte de tout ce que l'on pouvait exprimer par le geste et la pensée. J'ai eu accès là à un univers d'une telle intensité et d'une telle beauté que dès cet instant j'ai choisi ma voie »⁶⁹¹.

Les ballets tels que *La Sylphide*, *Giselle* ou *Le lac des cygnes*, constituent encore de nos jours des « passages obligés » pour acquérir le statut d'étoile. Les historiens de la danse André et Vladimir Hofman écrivent à propos de *Giselle* :

« L'adage de *Giselle* peut être considéré comme la pierre de touche de la danseuse. On y reconnaît si elle possède ou non cette sorte de vernis supérieur, de surraffinement à quoi la grande étoile, la ballerine, se distingue de la danseuse ordinaire. C'est dans cet adage qu'elle doit cacher le mieux la difficulté technique sous un dehors d'aisance absolue. Elle n'est plus une artiste, une femme, mais un fantôme, un être désincarné, elle ne danse plus, elle chante avec son corps, en exprimant son appartenance à l'au-delà dans un ralenti majestueux d'arabesques pointées vers les hauteurs, de larges développés d'attitudes, entrecoupés parfois d'un entrechat six ou tours dans les bras du partenaire »⁶⁹².

Giselle est devenue petit à petit la quintessence de toute danseuse, aussi cette chorégraphie marque les apprenties danseuses dès leurs plus jeunes âges. Chacune d'entre elles « attend » de pouvoir danser ce rôle, car incarner et danser *Giselle*, c'est atteindre son rêve, celui d'être étoile, puisque seules les danseuses étoiles y accèderont. Les danseurs connaissent le personnage et vivent les émotions du ballet bien avant de le sentir corporellement, certains rôles (comme *Giselle* chez les danseuses) les « hantent » bien avant d'être choisis pour les interpréter.

Cette attente vis-à-vis du rôle rêvée est généralement longue, pénible et douloureuse, car le

⁶⁹¹ THESMAR, « *Giselle* », *ballet danse, op.cit.*, p.145. Elle précise le nom de l'interprète de *Giselle*. On retrouve l'idée de version.

⁶⁹² HOFMANN A. et V., *Le Ballet*, Bordas, 1981, p.41.

parcours du danseur est complexe, mais il arrive que le rôle vienne « cueillir » le danseur par « surprise ». Par exemple, lors d'une blessure d'un danseur principal qu'il faut remplacer dans l'urgence. Cette situation n'est pas si exceptionnelle, surtout dans le monde de la danse, car la blessure peut arriver très vite :

« En fait, la première fois que j'ai fait ce rôle, c'est parce qu'on était en tournée, et je ne devais pas jouer le rôle principal, mais comme le danseur principal s'était fait mal, et son remplaçant aussi ! Ils ont pas pu engager quelqu'un parce que ça c'est passé dans l'après midi donc euh... c'était dans une ville où on était parti, à côté de Paris, on avait essayé de contacter quelqu'un à l'Opéra, il y avait personne de disponible, et ils m'ont demandé : « Est-ce que tu veux le faire ? » Avec trois heures de répétition... alors que c'est un ballet qu'on prépare... surtout quand on le fait la première fois, au moins un mois, c'est un ballet quand même assez difficile. Et j'ai dit, oui, pourquoi pas, je vais essayer (il rit) et ça a bien marché. Et puis bon, après, on m'a proposé de le refaire ». (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

« J'ai dû apprendre Giselle en deux semaines pour remplacer Aurélie Dupont, qui s'était blessée. J'ai donc commencé pour la première fois, à mettre des pas et des intentions sur les émotions que je ressentais »⁶⁹³

L'entrée dans le rôle se réalise alors rapidement, laissant peu de places aux interrogations ou aux doutes des interprètes. Il s'agit de « sauver » une situation, mais aussi de montrer ses capacités à tenir le premier rôle. Le fait que ce rôle soit un « classique » les aide car tous les danseurs le connaissent, même s'ils ne l'ont jamais dansé, ils se sont souvent entraînés à réaliser tel ou tel passage, de plus, ils l'ont vu et revu en vidéo ou en représentation. Il s'agit d'une opportunité, d'une chance à saisir pour les danseurs, ils doivent être prêts, et montrer aux directeurs et aux autres danseurs qu'ils sont capables de tenir le premier rôle.

Du côté des danseurs contemporains, je note toutefois que c'est davantage l'envie de travailler avec tel ou tel chorégraphe (en l'occurrence Maguy Marin) qui semble être le déclencheur de la rencontre avec une pièce chorégraphique et un personnage (ici *MayB*). Les danseurs rencontrés m'ont fait part de leur souhait de travailler avec Maguy Marin, d'intégrer sa compagnie avant de parler des personnages ou de la pièce *MayB*. Ils sont touchés, voire émus par les propositions, la manière de faire de la chorégraphe. J'évoquais dans le premier moment la logique de la singularité, rencontrée plus souvent auprès de danseurs pratiquant le contemporain⁶⁹⁴. Parmi les chorégraphes contemporains : « chaque auteur construit le

⁶⁹³ *Repères, op.cit.*, entretien Laetitia PUJOL, p.8

⁶⁹⁴ En m'appuyant sur FAURE S., *Apprendre par corps, op.cit.*

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

mouvement selon des techniques intégrées au cours de sa carrière »⁶⁹⁵. Il développe sa danse, sa manière d'écrire à travers le corps, et c'est ce style dont les danseurs souhaitent faire l'expérience, plus que de jouer tel ou tel personnage :

« J'étais danseuse à la recherche de travail, j'avais envie.... j'avais Maguy Marin en tête, et je suis allée prendre des cours avec la compagnie. J'ai vu MayB, la répétition, je n'avais jamais vu ça..... enfin c'était un très beau cadeau de bienvenue » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse)

« J'ai vu... des photos, j'ai vu des articles, alors que vraiment ma base c'était classique quoi, ça m'a passionnée, j'ai trouvé ça super. J'ai passé l'audition, j'avais pas vu le spectacle, mais je sais que les propositions m'intéressaient vraiment beaucoup, et puis voilà, ça a marché » (Fabienne, danseuse MayB, 10 juin 2009)

Le danseur s'attache aux personnages de deux manières différentes. En danse classique (davantage qu'en contemporain), les grands ballets sont visionnés par les jeunes danseurs, qui comparent dès leurs formations les différentes interprétations, ils connaissent le récit, et s'attachent aux personnages (mais aussi aux manières de l'incarner) en tant que spectateurs, avant même de pouvoir le connaître corporellement. C'est donc le ballet, le personnage et l'interprète qui les touchent et leur donnent envie de le danser à leur tour. Chez les danseurs contemporains rencontrés, j'ai davantage perçu la volonté de danser le style de la chorégraphe Maguy Marin, de faire partie de sa compagnie, car ils se sont présentés comme admiratifs ou passionnés par sa manière de faire, c'est sa façon de chorégrapier qui leur donne envie de participer à ses projets. C'est en travaillant pour cette chorégraphe qu'ils vont transiter par *MayB*, et découvrir ces personnages puisque c'est une de ses pièces majeures⁶⁹⁶.

Une fois « arrivé » dans la compagnie, classique ou contemporaine, le danseur sera choisi pour interpréter tel ou tel rôle. Ce choix n'est pas réalisé au hasard, et la volonté comme le désir du danseur ne suffisent plus à ce stade.

B. : Le choix du danseur

« Identifier le type de rôle dont le corps de l'individu est le plus proche est, en effet, un moyen de réduire l'écart entre la qualité exigible et la performance physique effective de cet individu sur le plateau, tel qu'on peut l'anticiper en répétition ».

Jean Marc Leveratto⁶⁹⁷

⁶⁹⁵ GUIGOU M., *La nouvelle danse française, op.cit.*, p. 37

⁶⁹⁶ Depuis 1981, elle été jouée plus de 500 fois, elle continue de tourner en France et dans le monde.

⁶⁹⁷ LEVERATTO J.-M., « Art du théâtre et sociologie de la magie », *Sociologie de l'art*, n°11, 1998, p.39

L'emploi est un terme qui désigne au théâtre « l'ensemble des rôles d'une même catégorie requérant du point de vue de l'apparence physique, de la voix, du tempérament, de la sensibilité, des caractéristiques analogues et donc susceptibles d'être joués par un même acteur »⁶⁹⁸. L'emploi enferme les interprètes dans un nombre limité de rôles, puisqu'ils se spécialisent dans l'incarnation d'un certain type de personnage. Pour Jean Duvignaud :

« l'emploi correspond à la fois à l'image que le comédien se fait des types de rôles qu'il peut jouer, de celle qu'il accepte de son maître ou de son directeur et du nombre des personnages possibles que l'on peut connaître *a priori*. La définition de l'emploi est donc commandée par les normes particulières à une époque et à la variété des types humains qu'admet un groupe plus ou moins large, et auquel il confère un statut de figure représentable possible : la Coquette, le Père noble, l'Amoureuse, le Jeune Premier amoureux, le Traître ont été longtemps des emplois cristallisés par les acteurs et par le public, répondant à une sorte d'entente implicite analogue à celle qui préside aux jeux collectifs, avec ses lois et ses contraintes »⁶⁹⁹.

Le corps, le visage, la manière de bouger et de s'exprimer entraînent les jeunes comédiens vers tels types de rôles, souvent désignés par le professeur. Dans son texte Duvignaud évoque le jeune premier romantique, la coquette, en démontrant comment les jeunes comédiens sont amenés, guidés par leur professeur vers tel ou tel type de rôle. Il y a ceux qui sont faits pour la tragédie, d'autres, la comédie. La difficulté pour les jeunes comédiens est alors de pouvoir s'échapper de l'emploi désigné, de chercher de nouvelles possibilités, d'évoluer sans rester enfermés dans un rôle. Pour Duvignaud, « la notion d'emploi a perdu de sa force avec le théâtre moderne, où la désignation des figures imaginaires fait place à l'extrême fluidité des contours des héros dramatiques tel qu'ils s'imposent depuis Tchekhov »⁷⁰⁰.

Lors de l'entretien réalisé avec la directrice du ballet du capitole, je lui ai demandé comment elle choisissait parmi les quatre danseuses solistes de la compagnie, celles qui allaient danser le rôle de Giselle et le rôle de Myrtha, qui sont les deux rôles principaux féminins du ballet. D'un côté nous avons le personnage de Giselle, une jeune paysanne, naïve, amoureuse, qui va pardonner la trahison et sauver son amour de la mort ; de l'autre le personnage de Myrtha, la reine des Willis, autoritaire, assoiffée de vengeance, qui conduit chaque nuit le rituel mortifère menant à la mort d'un homme. J'ai retrouvé cette notion « d'emploi » utilisé au théâtre dans les réponses de la directrice. Le choix de la danseuse en effet est conditionné par

⁶⁹⁸ PRUNER M., *La fabrique du théâtre, op.cit.*, p. 174

⁶⁹⁹ DUVIGNAUD J., *L'acteur, op.cit.*, p. 219

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.221

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

ses qualités physiques et ses possibilités corporelles. À un tel niveau, elles sont toutes capables de danser les variations de Giselle ou de Myrtha bien évidemment, cependant, les danseuses ont des facilités soit dans les sauts, soit dans les équilibres, elles ont des spécialités en quelque sorte qui aident la directrice à choisir :

« Je vais dire que pour faire Giselle, il faut avoir de bon sauts, ça.... j'ai jamais vu de Giselle qui pouvait pas sauter. Et c'est pas évident, il y a beaucoup de ballerines qui peuvent pas... » (Nanette, directrice du ballet du capitole, Giselle, 11 mai 2010)

« Pour faire Myrtha, là j'ai mis Paola, parce qu'elle est grande, et je trouvais qu'avec la distribution, c'était elle qu'il fallait » (Nanette)

L'apparence physique (ici la taille) et les qualités techniques de la danseuse jouent dans le choix définitif, cependant, je dois préciser que ce « jeu » reste assujéti à une règle de base implicite : choisir parmi les solistes... Car la danseuse interprétant *Giselle* est toujours une danseuse au « sommet » de la hiérarchie de la compagnie. Ainsi, seule l'étoile ou une soliste peut obtenir un tel rôle, par conséquent il n'y a pas vraiment de surprises quant à la distribution. L'Opéra de Paris par exemple est une compagnie extrêmement structurée⁷⁰¹ : tout en haut de la « pyramide », se trouvent les étoiles, puis viennent les premiers danseurs, les sujets, les coryphées, les quadrilles. Le corps de ballets est constitué des quadrilles, des coryphées et des sujets. Ces derniers commencent à être distribués dans des rôles plus visibles, par exemple, des duos, des trios, voire des solos. Ainsi, dans *Giselle*, le « pas des vendangeurs » à l'acte I est mis en scène pour présenter de nouveaux danseurs prometteurs aux publics :

« Le pas de deux des vendangeurs, {...} ça donne l'opportunité de donner deux rôles pour montrer les solistes » (Nanette, directrice ballet du capitole, Giselle, 11 mai 2010)

⁷⁰¹ Actuellement, L'Opéra de Paris est constitué de 154 danseurs, dont 16 étoiles (8 filles et 8 garçons) et 14 premiers danseurs (7 filles/ 7 garçons). Engagés en général entre 16 et 20 ans dans le Ballet, les artistes terminent aujourd'hui leur carrière à 42 ans. Ils sont engagés à l'échelon le plus bas de la troupe (« quadrille »), puis chaque année, pour accéder à un niveau supérieur, ils doivent passer un concours (facultatifs, le danseur peut décider de « rester » à tel ou tel niveau, notamment quand il sait que ses chances de progresser sont minimes) qui se compose d'une variation imposée et d'une variation libre. Les variations imposées sont généralement des scènes issues du répertoire classique : la variation d'Odile du *Lac des cygnes*, La variation de Kittry dans *Don quichotte* etc. La variation libre laisse la possibilité aux danseurs d'exprimer une autre facette de leur personnalité (ils choisissent souvent des chorégraphies néo-classiques, voire contemporaines). Ce concours est ouvert au public (avec l'interdiction d'applaudir les prestations) et les membres du jury sont constitués par des membres de la direction de l'Opéra, des danseurs de l'Opéra et des personnalités extérieures appartenant au monde de la danse. Seules les étoiles « échappent » à ce système : une fois que le danseur est au grade de « premier danseur », il sera distribué sur des rôles d'étoiles de temps en temps. Certains d'entre eux seront promus étoile, sur proposition du directeur de la danse, suite à une représentation. D'ailleurs, il est toujours précisé dans les livrets à la suite de quel rôle le danseur est devenu étoile.

On trouve ce principe de hiérarchie dans toutes les compagnies classiques, cependant, seul l'Opéra de Paris a des « étoiles ». Au ballet du capitole à Toulouse par exemple, il y a les premiers solistes, les solistes, les demi-solistes, le corps de ballet⁷⁰². On retrouve donc quatre grades.

« Dès fois, il y a des opportunités, dans un ballet, on te donne un premier rôle... pour voir comment tu t'en sors, si la personne a des qualités pour faire le rôle... Mais bon, en général quand même, on te dit, le premier soliste, il va faire le premier rôle... » (Bernardo, Giselle, 28 mai 2008)

Les seuls moments où la hiérarchie n'est pas respectée sont lorsque le directeur de ballet « teste » une jeune danseuse, en lui donnant un rôle au-dessus de son grade ou quand la danseuse principale est blessée, qu'il faut la remplacer au « pied levé ». Toutefois, la possibilité de choisir le premier rôle sans tenir compte de la hiérarchie, est plus largement admise quand le ballet est une création, en effet, dans ce cas précis, c'est généralement le chorégraphe/créateur qui choisit lors d'une sorte d'audition interne à la compagnie, quels seront les danseurs principaux. Il peut alors exister dans ce cas là une modification dans la hiérarchie habituelle. Ainsi le chorégraphe Jérôme Bel, venu pour une création à L'Opéra de Paris a choisi de travailler avec une danseuse au grade de sujets en fin de carrière, et non pas avec une étoile pour créer son spectacle⁷⁰³.

Pour conclure, je dirai que l'emploi existe en danse classique, mais il reste assujéti à la hiérarchie habituelle. Le choix est réalisé parmi les étoiles, il n'y a donc pas de grands bouleversements.

En ce qui concerne *MayB*, le choix du danseur pour interpréter le personnage se réalise différemment. Cette pièce ne présente pas en effet de hiérarchisation entre les danseurs, il n'y a pas d'un côté le corps de ballet, de l'autre, les solistes. Il s'agit plutôt d'un ensemble de solistes qui forment un groupe, parfois, lors de saynètes particulières certains personnages se détachent des autres, mais finalement, sur la durée de la pièce, chacun a eu son « moment »

⁷⁰² Deux premiers solistes féminins/deux premiers solistes masculins.

Deux solistes féminins/deux solistes masculins

Quatre demi solistes féminins/ deux demi solistes masculins

Le corps de ballet est constitué de 11 danseuses et de 10 danseurs.

⁷⁰³ Créée à L'Opéra de Paris en 2005, cette pièce est un solo autour de la danseuse Véronique Doisneau, « sujet » du Ballet de l'Opéra de Paris à la veille de sa retraite, qui, sur scène, en de courtes séquences minimalistes, évoque sa vie dans et en dehors du ballet, raconte et danse les moments de sa carrière qui l'ont marquée.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

où il est le centre de l'attention. Dans les compagnies contemporaines généralement, nous ne retrouvons pas cette manière de distribuer les rôles en fonction d'un grade du danseur, comme nous venons de le constater pour les compagnies classiques. Un des buts poursuivis étant de valoriser la personnalité et la singularité des danseurs, les valeurs défendues sont égalitaires. D'ailleurs, les danseurs participent souvent à la création chorégraphique de la pièce comme je l'ai précédemment souligné. Ils « cherchent » les gestes et les mouvements, ils proposent des « phrases » chorégraphiques qui seront gardées ou non, si bien qu'on peut parler d'un chorégraphe « metteur en scène » plus que d'un chorégraphe « créateur » qui écrirait toute la pièce de A à Z, de lui-même. Cette manière de faire peut se comprendre aussi par le fait que les danseurs contemporains sont habitués à improviser, à chercher des mouvements, à créer, car l'apprentissage du contemporain s'appuie sur le processus créatif de chacun. Ce qui n'existe pas ou très rarement dans les cours de danse classique.

Chez Maguy Marin, le processus de création laisse l'opportunité aux danseurs d'intervenir, mais c'est bien elle seule qui décide au final de ce qui sera produit et réalisé sur la scène, on ne peut donc pas parler de création collective.

« J'arrive avec tous les livres, on lit, on se parle, après, je lance des pistes de travail, ils font des propositions à partir de... je lance des mots et eux, ils font des propositions d'images, à partir d'images de danse, de musique, de tout ce qu'on veut, à partir des lectures qu'on a eu. Ils ramènent eux-mêmes des textes parfois, « tiens, ça m'a fait penser à ça », et euh... après, il y a un temps, assez long, qui dure peut-être deux mois, ou, on est que dans ça quoi, c'est-à-dire, pas encore dans le rendu de quoi que ce soit, mais dans le brassage, et dans un tâtonnement, une chose qui se fait, petit à petit par élimination : « ben oui », « ben non », « ben peut-être », « on met ça de côté », « oui, d'accord », « ben retravaillons ce truc-là qu'on a pas fait depuis 10 jours, et qu'est ce que ça fait maintenant ? », Ben finalement on le laisse, on reprend, on va tenter une chose nouvelle, on avance, au fur et à mesure des jours en fait, du travail, jusqu'au moment où... la date de première s'approchant quand même, il y a une sorte de pression qui se met, je suis toujours... assez angoissée à ce moment-là parce que... moi je retarde, jusqu'à la dernière limite quoi, le moment de poser quelque chose parce que, je sais que le moment où ça doit se poser, il doit y avoir une évidence qui ressort de tout le travail qu'on a fait, et donc j'attends que ça dépose, et tant que ça c'est pas déposé, j'ai pas envie arbitrairement de choisir quelque chose. Donc il faut vraiment quelque chose qui saute aux yeux, et sur tout ce qu'on a fait, si quelque chose, revient, revient, revient, je me dis, si ça revient, bon sang, si ça continue à rester malgré tout, le fait qu'on ne garde jamais rien a priori, c'est que peut-être il y a quelque chose » (Maguy Marin, chorégraphe, 17 janvier 2011, Toulouse)

Le travail commence d'abord pour elle, par une longue phase de recherche, de lecture et d'écriture, « elle note tout ce qui lui passe par la tête : idées, images, choses lues ou

entendues. Elle s'éparpille, puis essaie de recentrer ses éléments dispersés. Ses dessins sont là pour donner l'atmosphère. Ce sont des repères pour la costumière, le décorateur »⁷⁰⁴.

A partir de cette matière accumulée, elle réunit les danseurs, expose le projet, propose des lectures, des films à visionner, indique le propos de la pièce, même s'il reste encore vague. C'est à la suite de cette première phase que le travail de studio avec les danseurs commence : « de l'approche de ces matériaux très divers, naît progressivement un chemin qu'oriente la chorégraphe. Elle l'organise pour qu'il suscite des sensations qui l'intéressent »⁷⁰⁵. Certaines propositions des danseurs sont conservées, les mouvements sont alors précisés, mémorisés et répétés :

« Moi, j'étais emportée par le travail de création donc je voulais l'aider..... faire partie.... pouvoir donner ma participation dès que je pouvais » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009).

MayB est l'une des premières pièces réalisée par la compagnie, à l'époque, au tout début des années 80, ils avaient à peine un lieu de répétition, et quelques subventions d'aide à la création, le groupe était très uni, solidaire dans cette démarche de création. Les danseurs et la chorégraphe ont travaillé à cette pièce, sur proposition de Maguy Marin, qui avait depuis longtemps le désir de créer en s'inspirant de l'univers de Beckett. Les danseurs ont contribué à trouver les personnages, leurs caractéristiques physiques, mais le texte chorégraphique a été réalisé par Maguy Marin.

« Ils viennent ces personnages des danseurs, ceux qui étaient à la création. C'est eux qui les ont introduit..... c'est pas Maguy qui a décidé, c'est eux qui ont tout fait petit à petit.... « Voilà, moi je me sens par là » ou « ben moi je sens rien, je suis normal ».... « Moi je ferai une petite vieille ».... mais ça c'est fait petit à petit. Et on a gardé ces personnages pour le tableau quoi, et ces personnages restent tout le long (de la pièce), mais ils évoluent. » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

« Elle a fait ça très vite, les danseurs disaient : elle arrivait, elle savait déjà, elle avait la chorégraphie, elle « pondait » des phrases de chorégraphie.... » (Fabienne)

Les danseurs ont donc participé activement à la création des personnages, en leur donnant une corporéité spécifique, mais très peu à la chorégraphie en elle-même. Il faut aussi spécifier que

⁷⁰⁴ GUIGOU M., *op.cit.*, p.234

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p.235

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

la compagnie était composée par des danseurs, mais aussi des comédiens, des musiciens. En effet, au moment de la création de *MayB*, Maguy Marin recherche des interprètes supplémentaires⁷⁰⁶. L'annonce passée dans le journal était la suivante : « recherchons quatre hommes sans qualification, âge indifférent pour création nouveau spectacle ». Des comédiens, des musiciens y ont répondu, aussi, sans avoir aucune formation ni apprentissage de la danse, ils ont plongé dans ce projet en habitant à leur manière cette chorégraphie.

Le nouvel arrivant dans la compagnie qui doit reprendre *MayB* s'adapte donc à des personnages déjà existants, on retrouve alors ce phénomène de l'emploi, visible au théâtre. La chorégraphe procède à une nouvelle distribution des rôles en cherchant celui qui convient le mieux au nouveau danseur, en fonction de son physique ou de son tempérament, c'est toute la distribution qui peut être modifiée. Certains danseurs ont pu interpréter deux ou trois rôles différents dans *MayB*, selon la tournée, l'époque, la compagnie :

« Elle va dire à quelqu'un, toi la grosse ça t'irait bien, alors on change » (Roberto, danseur, MayB, 6 juillet 2009).

« Par exemple la veille je l'ai fait très peu parce que... c'était pas MayB ! Il manquait... cette sécheresse, voilà, et moi, ça n'allait pas. J'étais trop grande, la, devant..... Je suis tombée dans la pochtronne... j'y arrivais pas » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009)

Une fois le rôle distribué, le danseur commence à travailler en cherchant le personnage ; c'est à ce stade que débute la construction des émotions du personnage à travers son interprète. Il est aidé à cette fin par le répétiteur, le chorégraphe, par le regard d'un autre individu posé sur lui. Dans le monde de la danse, cette transmission de personnage est également une transmission de générations, le relais se passe d'un corps qui peut être usé, voire cassé, mais pétri d'une expérience du rôle, vers un corps vigoureux, virtuose, mais vierge de cette connaissance. Une nouvelle fois, je constate combien la manière de faire est différente entre la pièce *Giselle* et *MayB*.

C : La transmission générationnelle : une socialisation du rôle

⁷⁰⁶ « On a cherché des danseurs parce qu'il fallait quand même, enfin je voyais bien un chœur quoi. On était pas assez nombreux, on était 5,6, il fallait recruter 4 ou 5 personnes, notamment des garçons par ce qu'on en avait pas beaucoup pour faire cette pièce » Entretien Maguy Marin, documentaire *Le pari de la rencontre*, op.cit.

« Danser un ballet tellement connu est très dur : il y a toujours quelqu'un que votre interprétation met en colère. J'essaie donc de nourrir les interprètes pour qu'elles puissent donner vie au rôle, avec leurs émotions propres ».

Ghislaine Thesmar⁷⁰⁷

À travers les entretiens et les observations réalisées lors des répétitions, j'ai noté l'importance du corps et de la parole lors de ce « relais » : « la création chorégraphique ne s'est jamais, ou alors seulement très rarement, faite sur le papier. Elle est toujours d'abord passée par le corps effectif des interprètes »⁷⁰⁸. Parfois le geste est montré par l'un, puis imité par l'autre, mais c'est souvent le langage qui joue un rôle décisif dans ce passage de corps à corps, peut-être aussi parce que les « danseurs-passeurs » sont parfois âgés, moins capables de montrer précisément un geste ou un mouvement ? Dans ma recherche, je suis confrontée à deux situations très différentes : un ballet historique, du répertoire, joué et transmis dans de nombreuses compagnies, traversant une multiplicité de corps ; de l'autre côté, une pièce interprétée pour le moment uniquement par la compagnie qui l'a créée⁷⁰⁹.

Tout d'abord, un paradoxe : *Giselle* est un ballet du répertoire, pourtant, son écriture n'a cessé d'évoluer au cours du temps, « quant aux œuvres du XIX^e et XX^e siècles, leur transmission fut extrêmement lacunaire et biaisée »⁷¹⁰. Ainsi, *Giselle* a bien failli être perdu, oublié (comme ce fut le cas de nombreux ballets) si Marius Petipa, alors installé en Russie, n'avait décidé de le reprendre. Comme le souligne Frédéric Pouillaude : « Le répertoire romantique de l'Opéra n'a donc survécu que grâce aux reprises et adaptations de Petipa à Saint-Pétersbourg, lesquelles ne sont revenues en Europe occidentale qu'au début du XX^e siècle, via les Ballets russes d'une part, Sergueïev⁷¹¹ de l'autre »⁷¹².

Il n'existe pas de texte chorégraphique bien établi, ni précis ; aussi, les maitres de ballets ajoutent des variations, modifient légèrement la mise en scène pour mettre en valeur les qualités d'un danseur de la troupe par exemple. Cette imprécision dans l'écriture

⁷⁰⁷ Repères, *op.cit.*, p.5

⁷⁰⁸ POUILLAUDE F., *Le désœuvrement chorégraphique*, *op.cit.* p.165

⁷⁰⁹ Il y a eu des reprises mais pas par des danseurs professionnels. Par exemple, l'association Densité, à Albi ou le conservatoire de Lyon.

⁷¹⁰ POUILLAUDE F., *Ibid.*, p. 267

⁷¹¹ Danseur, pédagogue, notateur et maitre de ballet russe (1876-1951). Il a été formé à Saint-Pétersbourg, au théâtre Marinski. Danseur, il a travaillé avec Marius PETIPA, en participant à la création de *La belle aux bois dormant* en 1890. Il est ensuite devenu régisseur, et s'occupait principalement de la notation des ballets. Il quitte la Russie après la Révolution en emportant avec lui certaines partitions chorégraphiques. Ainsi, il a remonté des œuvres créées au Marinski pour de nombreuses compagnies.

⁷¹² POUILLAUDE F., *op.cit.*, p.269

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

chorégraphique, je la retrouve aussi dans l'interprétation. En effet, transmise oralement, chaque « passeur » propose un discours différent, donnant lieu à des interprétations variées, comme le souligne Ghislaine Thesmar, ancienne danseuse étoile de l'Opéra de Paris :

« La tradition française de l'interprétation de Giselle est très esthétique : j'avais une Giselle élaborée, précieuse, avec un deuxième acte sophistiqué ; je me sentais un peu enfermée dans une carte postale. La tradition russe est plus émotionnelle, et ma rencontre avec Oulanova a été une révélation. Elle était pétrie par le travail de Stanislavski ; elle m'a débarrassée des fioritures par lesquelles on espère démontrer une émotion : il fallait oser ressentir cette émotion »⁷¹³.

Stanislavski⁷¹⁴ demande à ses interprètes de faire comme si la situation proposée était réelle. Il considère que le comédien doit se livrer à une recherche intérieure afin de trouver dans ses propres émotions le matériau lui permettant de nourrir son travail :

« Lorsque vous êtes en scène, jouez toujours votre propre personnage, vos propres sentiments. Vous découvrirez une infinie variété de combinaisons dans les divers objectifs et les circonstances proposées que vous avez élaborées pour votre rôle et qui se sont fondues au creuset de votre mémoire affective. C'est la meilleure et la seule vraie source de création intérieure »⁷¹⁵.

Cette manière de faire met en jeu l'introspection comme l'imaginaire du comédien, il doit chercher en lui les émotions lui permettant de donner forme au personnage, alors que dans la formation traditionnelle de l'acteur, ce dernier passe d'abord par la forme pour arriver au fond. Autrement dit, il travaille en premier lieu les moyens « extérieurs » comme la voix, les intonations, les mimiques, le geste afin de trouver l'intériorité du personnage. La révolution de Stanislavski consiste à prendre le chemin inverse, en partant de l'intériorité afin d'aller vers l'extériorité, de cette manière l'acteur est davantage qu'une marionnette puisqu'il donne un sens à ses actions. L'acteur doit stimuler sa vie intérieure, ainsi que sa mémoire affective dans le but de retrouver des sentiments ou des émotions du passé qu'il utilisera afin d'investir son rôle, il s'agit alors de « revivre » une émotion et non pas de la représenter de manière artificielle. Ainsi, l'acteur nourrit son personnage de son propre parcours intérieur.

⁷¹³ *Repères*, entretien G. THESMAR *op.cit.*, p.5

⁷¹⁴ STANISLAVSKI C. (1863-1938) est un acteur, metteur en scène, théoricien du théâtre et directeur d'acteurs, considéré comme ayant révolutionné la pratique théâtrale. En effet, il fonde en 1898 le Théâtre d'Art de Moscou avec son associé NEMIROVITCH-DANTCHENK, et il inaugure un nouveau type d'art théâtral, non plus fondé sur des conventions et des codes artificiels, mais tout entier bâti autour de la recherche d'une authenticité, d'une vérité du jeu de l'acteur. Les comédiens parlent du « système Stanislavski ».

⁷¹⁵ STANISLAVSKI C., *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1963, p.180

Cette méthode est devenue de nos jours une des plus utilisées dans la formation de l'acteur⁷¹⁶, elle a envahi également les salles de répétitions des danseurs, une danseuse interprétant Giselle souligne lors de l'entretien comment chacune des interprètes tente de puiser en elle les ressources permettant de trouver les émotions :

« Je sais qu'il y a des filles qui pensent à des choses qui sont arrivées dans leur vie... des choses difficiles et c'est comme ça qu'elles arrivent à leur interprétation. » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008)

Le rôle affecte l'interprète, ici en ravivant des souvenirs douloureux propres aux danseuses. La directrice du ballet me confie en entretien qu'elle commence toujours la répétition de la scène de la folie en posant une question à la danseuse : « as-tu été trompée ? », puis elle leur demande de se servir de leurs émotions personnelles d'alors, pour s'en inspirer dans cette scène.

La transmission du ballet se réalise donc de manière orale : « quand on transmet par voie orale, on fonctionne sur l'émotion : devant un film, vous ne savez pas ce qu'il se passe dans la tête de la personne ; la tradition orale est riche précisément parce qu'elle explicite les motivations »⁷¹⁷. D'interprètes à interprètes, chacun ajoutent quelques détails, sa manière de faire, sa propre recette, ce qui permet de comprendre l'évolution du ballet au cours du temps. Très souvent, les danseurs qui reprennent le rôle multiplient leurs sources de connaissances : ils trouvent conseils auprès de différents interprètes passés qui les font répéter, lisent les articles de journaux ou visionnent les vidéos des interprétations précédentes. Giselle devient un personnage rhizomatique⁷¹⁸, qui s'étend à chaque version, chaque interprétation venant tisser une nouvelle manière de l'incarner : elles restent liées tout en s'éloignant.

⁷¹⁶ On peut penser par exemple à l'enseignement de Lee STRASBERG à l'*Actor's Studio* de New York, qui se fonde sur cette approche. Notons toutefois que ce système a été critiqué. De nombreux acteurs s'en sont éloignés comme BRECHT, GROTHOWSKI, en fondant leur propre démarche.

⁷¹⁷ *Repères, op.cit.*, entretien Ghislaine THESMAR, p.6

⁷¹⁸ DELEUZE G. et GUATTARI F., *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980. Le livre propose une présentation à contre-courant de l'organisation classique et habituelle, il n'y a pas de rapport de succession ou de progression linéaire dans la démonstration de l'argumentation. L'objectif est de circuler entre les « plateaux », d'établir des connections, chaque plateau renvoie à une date et un concept philosophique. Ils expliquent dans leur introduction ce choix d'une écriture, en s'inspirant du rhizome. Je m'en inspire à mon tour, en imaginant la Giselle de Carlotta GRISI sur un plateau, celle de Margot FONTEYN sur un autre, celle d'Alicia ALONSO sur un autre etc. Entre ces différentes Giselles, entre ces plateaux, il y a uniquement des différences d'intensité, d'ambiance, d'atmosphère. En imaginant les interprétations de *Giselle* de cette façon, je peux associer ces interprétations à des circonstances, des événements et non pas à une définition enfermée de *Giselle*. Mais certaines ne seront jamais visibles, ceci n'est possible qu'avec la trace laissée par la vidéo. Donc il y a une limite matérielle à cette approche.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

« J'ai vu des interprétations avec d'autres danseuses... alors j'essayais de comparer, j'essayais de voir... après, par rapport à tout ce que j'avais vu, j'ai fait ma version ». (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

D'ailleurs chaque danseuse revient dans les entretiens sur une interprète qui l'a particulièrement marquée, émue dans ce rôle. La filiation existe mais elle est multiple, arborescente, une danseuse peut s'inspirer de la folie de Noëlla Pontois à l'acte I, et dans l'acte II de l'interprétation d'Alicia Alonso par exemple. Le concept d'intertextualité⁷¹⁹, utilisé en littérature, fait écho à cette description. Il permet de décrire cette multiplicité sémantique inhérente à tout système textuel, selon laquelle « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁷²⁰. Ce concept, défendu par Julia Kristeva et le groupe *Tel quel*⁷²¹, est modelé à partir des théories de Mickaïl Bakhtine⁷²², et notamment ses concepts de dialogisme et de polyphonie. En effet, le texte romanesque présente une nature, selon lui, dialogique et polyphonique, dans la mesure où les mots sont toujours les mots d'autrui, déjà utilisés. Ainsi, l'intertextualité permet d'envisager le texte dans le monde, elle devient « un moyen d'élargir le texte clos, de penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture »⁷²³.

Les combinaisons deviennent infinies, d'autant plus que chaque danseuse y ajoute sa personnalité, sa propre manière d'habiter ce personnage. Finalement, pour construire sa Giselle, il faut la chercher ailleurs, en puisant dans les nombreuses interprétations réalisées. Je pourrai alors parler d'intercorporéité, pour caractériser cette pluralité des « citations » corporelles, dont s'inspire chaque nouvelle interprète :

« Quant à Elizabeth Maurin, elle avait une légèreté qui n'existait pas avant elle dans ce rôle. On était habitué dans le second acte, pour courir avec ce tutu long qui vole, à faire de grands pas. Elle a fait l'inverse. C'était une trouvaille technique extraordinaire : être très haute, sur demi-pointes, faire le tout petits pas, les pieds en dedans, c'est-à-dire l'inverse de ce que l'on apprend ; j'essaie de le faire »⁷²⁴

Les danseuses donnent corps au personnage, en cherchant à « s'oublier » afin d'exister autrement, découvrir ainsi une nouvelle corporéité, peut-être jusque-là inconnue ou

⁷¹⁹ KRISTEVA J., *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

⁷²⁰ *Ibid.*, p.145

⁷²¹ Revue de littérature d'avant-garde, fondée en 1960 à Paris (Seuil), par plusieurs jeunes auteurs réunis autour de Jean-Edern HALLIER et Philippe SOLLERS.

⁷²² (1895-1975), théoricien Russe de la littérature.

⁷²³ RABAU S., *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p.22

⁷²⁴ *Repères, op.cit.*, entretien avec Aurélie DUPONT, p.10

insoupçonnée, rendre visible un autre-moi, en s'inspirant d'autrui. Tous les rôles ne permettent pas cette rencontre, mais *Giselle*, semble offrir aux danseuses qui l'interprètent une certaine manière de sentir et de percevoir, jusqu'à atteindre *sa* Giselle. Il s'agit bien de disparaître, pour réapparaître d'une nouvelle manière.

Le personnage se mêle à la personnalité du danseur. Il participe à le modeler, dessinant un autre que lui-même, il offre une expérience corporelle à celui qui l'incarne, Jean Duvignaud écrit à ce propos : « vous dites d'un comédien qu'il entre dans un rôle, qu'il se met dans la peau d'un personnage. Il me semble que cela n'est pas exact. C'est le personnage qui s'approche du comédien, qui lui demande tout ce dont il a besoin pour exister à ses dépens, et qui peu à peu le remplace dans sa peau. Le comédien s'applique à lui laisser le champ libre »⁷²⁵, pour cela il doit s'oublier, s'effacer en quelque sorte. Dans les entretiens, je retrouve chez certains danseurs cet état d'esprit vis-à-vis du rôle :

*« On ne peut pas contrôler une telle scène : on a besoin d'être débordé ; on n'est plus soi ; il n'y a plus ni pudeur, ni gêne. Il faut vivre un tel moment, vivre la mort de Giselle, son amour qui l'a rendue folle »*⁷²⁶

Enfin, il existe du côté des danseurs une sorte de croyance dans le pouvoir du corps : celui-ci mémorise, incorpore le ballet, de manière précise, quasiment parfaite. Cela donne l'illusion d'une objectivité de la mémoire :

*« Lubov Egorova, étoile du Théâtre Impérial de Saint Pétersbourg, dansa également Giselle, travailla toute sa vie sous la direction de Marius Petipa. Elle fut pendant 20 ans mon professeur. {...} Passionné dès mon plus jeune âge par le répertoire, elle m'apprit tout et jusqu'à la fin de sa vie, je fus émerveillé de son unique mémoire. Carlotta Zambelli me fit également travailler Giselle, elle l'avait appris pour le danser en Russie avec Mademoiselle Théodore, ancienne danseuse du corps de ballet, très amie avec la famille de Perrot. {...} Enfin, j'ai travaillé avec Madame d'Alessandri, qui travailla Giselle avec Lucien Petipa, le créateur de loys/Albretch, et avec Mérante, le second prince Albert à L'Opéra. Bien que très âgée, Madame d'Alessandri se souvenait parfaitement de la chorégraphie originale et l'enseignait avec intransigeance et passion »*⁷²⁷

Le fait que les danseurs ne soient pas en mesure de « protéger » l'œuvre d'origine nous permet de comprendre cette légitimation sur la transmission orale : si aujourd'hui certains chorégraphes passent par la notation Laban⁷²⁸ ou les captations filmées, pendant de

⁷²⁵ DUVIGNAUD J., *op.cit.*, cite Copeau, p.225

⁷²⁶ *Repère*, *op.cit.*, entretien avec Laetitia PUJOL, p.8

⁷²⁷ *L'avant scène Ballet*, *op.cit.*, entretien avec Pierre LACOTTE, p. 25

⁷²⁸ La danse, cet art éphémère, de l'instant, a fait l'objet de nombreuses tentatives de transcription. J'ai évoqué

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

nombreuses années, la technique de notation de la danse n'était que trop peu connue ou partagée pour être sollicitée. Le cinéma n'était pas encore inventé. Si bien que la légitimation se réalise à travers les liens tissés entre tel et tel danseur, je constate ainsi combien Pierre Lacotte cite précisément les références de chacun de ces « passeurs », en soulignant le lien direct avec les créateurs de la pièce : Perrot, Petipa. Ce ne sont pas simplement de simples professeurs, mais des connaisseurs subtils de l'écriture chorégraphique d'origine, c'est en cela qu'ils ont la légitimité de la transmettre aux autres.

La transmission de *Giselle* se réalise sur une base solide et partagée par tous les danseurs : le langage corporel classique. Il existe des variations, mais ce langage reste le même. Il est connu de tous les danseurs et facilite l'apprentissage. J'ai souligné combien les danseurs s'inspirent des interprétations précédentes, notamment au niveau de la construction des émotions, mais le travail gestuel est déjà acquis lors de la formation du danseur : il sait ce qu'est une arabesque, un sissonne, des piétinés, une pirouette, etc. Le rôle affecte le danseur : depuis son apprentissage de la danse, d'abord en tant que spectateur, puis quand il doit chercher dans ses propres souvenirs de quoi le nourrir. Au contraire, en danse contemporaine j'ai pu constater un autre type de passation, le nouveau venu dans la compagnie doit d'abord apprendre, incorporer la signature du chorégraphe dans son corps. Il ne connaît pas forcément cette manière particulière d'être dans l'espace, car ici, le langage peut-être différent d'un chorégraphe à un autre, il faut alors, à travers les cours quotidiens, et malgré la singularité de chacun, trouver cette « pâte corporelle », cet habitus de posture, de mouvement qui sera commun aux membres de la compagnie.

« Tu es nouveau.... tu arrives..... rien n'est dit, mais les autres t'amènent, tu sens que les autres.... tout le monde.... avec cette personne qui est nouvelle, on l'enrobe, tous, l'air de rien » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009)

Il faut « guider » ce nouveau venu, « l'air de rien », « l'enrober », lui donner le bon « élan » pour ne pas « qu'il se plante », indique cette danseuse lors de l'entretien. La chorégraphe intervient également, en vérifiant, une fois le nouveau venu intégré, qu'il est juste et ne tombe pas dans une approche « grotesque ».

« Elle laisse faire... c'est déjà tellement écrit et surtout tellement enrobé par les autres... il y a un travail à faire de chacun, mais... ce qu'elle fait, c'est qu'elle intervient, quand c'est trop extraverti, parce que ça doit être retenu

hein..... si c'est trop extraverti, c'est redoutable » (Fabienne)

L'identité de la pièce semble reposer sur les interprètes qui font corps avec la chorégraphe et l'écriture de celle-ci. Ce qui est important, c'est de laisser venir cette gestuelle, il ne s'agit pas de rencontrer le personnage, mais en premier lieu de vivre cette écriture corporellement. Cette réalité, propre à la danse contemporaine me permet de comprendre pourquoi les pièces restent attachées à une compagnie et ne sont pas reprises par d'autres. Il s'agit de plonger dans le bain de la compagnie, intégrer corporellement les manières de faire, le style de cette chorégraphe, afin de les comprendre et les rendre lisibles sur les corps.

« L'apprentissage de la pièce passe donc par un travail technique, plus que par la construction imaginaire d'un personnage »⁷²⁹.

La chorégraphie évolue au cours du temps, de la même manière que les individus qui la portent, les danseurs partent, d'autres arrivent, aussi, l'exigence n'est pas la même à chaque reprise de la pièce.

« C'est curieux aussi, de voir l'évolution parce que je me souviens..... On était tous au départ, en 1983/84, {...} Maguy nous avait fait travaillé pendant un mois et demi, mais comme des fous, comme des fous, c'était au début..... chaque petite chose, chaque geste.... il fallait toujours commencer au dernier moment du temps, et c'était..... tu faisais tout comme ça : sec, précis..... Beaucoup plus tard, des années plus tard..... elle a commencé à lâcher ça un peu, mais même carrément, je me souviens il y avait un danseur qui apprenait MayB, et c'était un danseur avec une qualité.... détachée dans les gestes, un détachement..... ça lui a plu. Tout d'un coup, tout le monde est devenu, détaché » (Roberto, danseur, MayB, 6 juillet 2009)

La transmission se réalise entre les danseurs, les « anciens » enveloppant les « nouveaux » ; la chorégraphe pose son regard au dernier moment quasiment, lors des dernières répétitions, afin d'ajuster les uns et les autres, de revenir sur l'interprétation d'un tel, pouvant être jugée comme trop caricaturale. Comme dans *Giselle*, la qualité d'un danseur peut venir chambouler la chorégraphie, sauf qu'ici, la conséquence peut toucher la totalité du groupe, puisque dans *MayB*, le chœur des danseurs doit faire sens, il doit être en quelque sorte « accordé ». Ce qui compte c'est la possibilité de faire évoluer la pièce, il y a bien autant de versions que de danseurs l'interprétant. Je retrouve aussi cette idée de plateaux, chaque version est liée à un contexte, un événement, par exemple ici, le danseur souligne combien, lors des premières représentations, la chorégraphe était très attachée à une manière d'incarner le geste par

⁷²⁹ *Repères, op.cit.*, entretien avec Ulises Alvarez, p.25

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

rapport à la musique, ce qu'elle a lâché plus tard, peut-être pour découvrir une nouvelle piste, découvrir un autre *MayB*, ne pas rester enfermée dans cette première version mais faire un nouveau voyage.

Finalement, je suis loin de ma première idée : je pensais que les danseurs contemporains chercheraient à construire leurs émotions en partant du côté du personnage, et les danseurs classiques en s'appuyant sur la réalisation d'un geste technique. C'est quasiment l'inverse qui est apparu à l'analyse des entretiens.

II : Comment l'interprète affecte le personnage

« On n'entre pas dans un rôle, on n'habite pas le costume d'un héros : on crée un personnage, et l'acte par lequel un comédien prend possession de la figure qu'il représentera sur la scène est une création. L'acteur invente le rôle qu'il joue, invente cette manifestation sociale qui lui donne une existence nouvelle ».

Jean Duvignaud⁷³⁰

La personnalité, le corps spécifique de tel ou tel danseur, ses capacités, ses qualités gestuelles vont donner une épaisseur unique au personnage. Les émotions produites diffèrent donc d'une interprétation à l'autre. L'interprète modèle le personnage, tout comme il est modelé par lui : « mon plus grand plaisir est de voir les acteurs se saisir d'un personnage, de les entendre en parler, d'écouter leurs questions, toujours inattendues. Les personnages changent entre les mains des acteurs, c'est très beau »⁷³¹.

A : Vers un personnage rhizomatique

« Même si c'est « carré », on peut chacun interpréter à sa manière {...} Chacun a son vécu et sa manière d'interpréter..... c'est pour ça quand on prépare un rôle, on nous dit : « bon écoute, essaie de sortir telle ou telle émotion »... mais on nous laisse quand même de la marge, la liberté pour pouvoir mettre des choses personnelles ».

(Bernardo, danseur, *Giselle*, 28 mai 2008, Toulouse)

La transmission des ballets se fait oralement, c'est grâce à Marius Petipa que *Giselle* n'a pas disparu du répertoire comme je l'ai précédemment évoqué. Il apparaît évident qu'entre tous ces regards, ces mises en scène, ces chorégraphes adaptant et réadaptant le ballet, ces

⁷³⁰ DUVIGNAUD J., *L'acteur, op.cit.*, p.210

⁷³¹ DUBOIS J., « Ecriture et théâtre », *Sociétés*, 2003/3, n°81, p.76

danseuses qui l'interprètent... *Giselle* a énormément évolué. Aussi, je ne regarde pas ce ballet en espérant voir une gestuelle issue directement du XIXe siècle, je l'observe plutôt en gardant à l'esprit le fait que c'est une danseuse actuelle qui reprend ce rôle, avec des décors, costumes, partenaires inscrits dans notre présent. On représente bien un ballet issu du XIXe siècle, en tentant de retranscrire l'atmosphère et d'être au plus proche de la chorégraphie initiale ; malgré tout, le ballet est dansé, construit, « fabriqué » par des hommes et des femmes qui vivent aujourd'hui et maintenant :

*« Depuis la création de Giselle, les corps se sont affinés, allongés ; la technique a évolué elle aussi, nous dansons différemment ; les mouvements sont plus libres, le dos plus redressé, les genoux plus tendus, les pieds plus cambrés, les jambes montent plus haut... »*⁷³²

La danse, même dans une reprise du répertoire, s'inscrit dans le présent, du fait de ses interprètes. Le danseur et chorégraphe Pierre Lacotte écrit à ce propos :

*« Le tissu scénique de n'importe quel ballet, fût-il irréprochable, par endroits vieillit avec les années, ou bien se ternit, ou encore se déforme ; certains détails se perdent dans les mémoires. En même temps de grands artistes apportent à leurs rôles de nouveaux traits, perfectionnent la technique, enrichissent les mouvements, renouvellent les mises en scène, cherchent à obtenir une plus grande expressivité des situations, du spectacle dans son ensemble »*⁷³³.

Si l'acteur dispose d'un texte écrit, matériellement visible sur la page, le danseur s'appuie sur « un corps-texte », dans la mesure où c'est à travers le corps d'un autre qu'il va apprendre son rôle. Il existe une multitude d'interprétations sur lesquelles le danseur construit son rôle et son approche, mais il ne sera jamais en mesure de se baser sur le texte initial, c'est-à-dire le « corps-texte » de la créatrice du rôle de *Giselle* par exemple. Les danseuses créées leur relation à *Giselle* à travers d'autres :

*« J'ai abordé Giselle pour la première fois à Cuba, dans la version d'Alicia Alonso. Florence Clerc m'a dit : « je veux bien te faire travailler, mais je veux voir du nouveau ». J'ai donc décidé dès le départ, de m'approprier le rôle — tout en gardant son essence, bien sûr : la modestie de Giselle, sa naïveté... qui peuvent d'ailleurs donner lieu à des inventions. Par exemple, quand j'ai les mains sales et que pour ne pas salir sa robe, elle va poser sur le tissu son poing fermé et non sa paume. C'est un ajout de ma part, mais il me semble qu'il ne trahit pas la tradition, que d'autres danseuses l'ont peut-être fait par le passé »*⁷³⁴.

Cette création du personnage se réalise dans ce face à face, ce corps à corps entre les deux

⁷³² *Repères, op.cit.*, entretien avec Agnès LETESTU, p.7

⁷³³ *Avant-scène ballet, op.cit.*, entretien avec Pierre LACOTTE, p.26

⁷³⁴ *Repères, op.cit.*, entretien Agnès LETESTU, p.7. Elle précise qu'il s'agit de la version d'Alicia Alonso et elle précise également quelle danseuse (ancienne étoile de l'Opéra) l'a fait travailler ce rôle.

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

danseuses. Le maître de ballet⁷³⁵, c'est-à-dire le répétiteur, observe, aide, parle, entraînant la danseuse à découvrir le personnage. Comme je le soulignais précédemment, la transmission de la danse se réalise oralement, et les danseurs ont besoin de ce regard extérieur, déjà connaisseur du ballet, pour construire le personnage. Ils sont nécessaires en effet, car ils peuvent expliciter les motivations du personnage, mais aussi aider l'interprète à trouver les postures qui correspondent au mieux à son corps, tout en restant cohérent avec l'écriture chorégraphique du ballet :

*« J'essaie donc de nourrir intellectuellement les interprètes pour qu'elles puissent donner vie au rôle avec leurs émotions propres. Je respecte toujours la satisfaction physique d'une danseuse ; si elle préfère tel ou tel mouvement, ce serait une hérésie de ma part de l'en empêcher »*⁷³⁶.

J'ai pu observer lors des répétitions ces manières de faire, j'ai presque envie d'écrire ce « bricolage » avec les corps. Car l'objectif est de mettre en valeur les interprètes principaux, il faut donc trouver des stratégies pour qu'ils soient le plus à l'aise possible :

« Dès fois je dois trouver, des façons de tricher, elle a pas vraiment d'arabesque très haute, donc, je lui dis comment tricher, comment tricher avec le haut du corps, comment, il faut allonger et utiliser la fin de la dernière phrase de la musique déjà pour enchaîner avec le prochain pas » (Nanette, directrice ballet du Capitole, Giselle, 11 mai 2010)

Finalement, la danse laisse une part très importante à l'interprète, parce qu'il y a une liberté, une souplesse par rapport à la chorégraphie originale qui permet vraiment à chacune de s'approprier la chorégraphie, de trouver « sa » Giselle.

La relation entre le personnage et son interprète au théâtre, a donné lieu à des analyses divergentes en philosophie notamment. Ainsi, pour Hegel⁷³⁷, les deux entités, que sont l'individu et le rôle, doivent se confondre pour le temps de la représentation. Il affirme la nécessité d'une concordance entre le comédien et le rôle, sans préciser si cette superposition

⁷³⁵ Si au XVIII et au XIX, le maître de ballet a des prérogatives importantes au sein de la compagnie, puisque c'est généralement lui le chorégraphe et directeur ; ce n'est plus le cas aujourd'hui. En effet, il n'est plus obligatoirement le chorégraphe attitré. A l'Opéra de Paris et au Ballet du Capitole, où j'ai réalisé l'enquête, il est simple répétiteur : « Il en est ainsi à l'Opéra de Paris où, depuis 1972, le Ballet est doté d'une direction autonome à qui est désormais confiée la programmation, tant des créations que des reprises. Le maître de Ballet prend alors la relève du créateur venu régler un ballet en supervisant les répétitions, en veillant à ce que l'œuvre soit répétée et exécutée conformément aux désirs du chorégraphe, en renouvelant éventuellement la distribution. Et, dans les compagnies de répertoire, il joue un rôle déterminant en veillant à la transmission de celui-ci ». Dictionnaire de la danse, *op.cit.*, p.746.

⁷³⁶ *Repères*, *op.cit.*, entretien avec Ghislaine THESMAR, p.5

⁷³⁷ HEGEL F., « l'art du comédien », *Cours d'esthétique III*, Aubier, 1997, p.482-486

est le fruit d'un travail ou résulte de « l'emploi », c'est-à-dire de la personnalité du comédien qui s'adapte à ce rôle.

À l'opposé, Diderot⁷³⁸ propose une tout autre analyse, car il n'y a pas de superposition entre le comédien et le rôle, mais plutôt une profonde disconvenance : « et comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents ? »⁷³⁹ souligne-t-il. Il y a donc une rupture entre l'interprète et le personnage, « il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas »⁷⁴⁰, il n'est plus question pour Diderot de faire coïncider les deux singularités. C'est le paradoxe du comédien⁷⁴¹.

C'est encore une autre analyse qui est proposée par Georg Simmel. Il souhaite en effet s'éloigner de « l'énigme du comédien telle qu'on se l'imagine ordinairement »⁷⁴², en basant sa réflexion sur l'analyse du jeu. Il considère qu'il existe une relation spécifique entre l'œuvre et le comédien :

« Rien de plus trompeur, pense Simmel, que l'opinion selon laquelle les normes du jeu, son idéal, seraient contenus dans le texte, définis en lui – opinion qui veut le comédien ait à s'en approcher, à s'y adapter ou s'y conformer au mieux. Cette vue est fautive, car elle devrait induire qu'il n'y ait 'pour chaque rôle qu'une seule interprétation 'juste''. Mais la preuve du contraire, c'est que trois grands comédiens joueront le rôle selon trois conceptions complètement différentes, tout également valables, et pas plus 'justes' les unes que les autres »⁷⁴³ »⁷⁴⁴.

Cette relation « est à penser comme idéalité, elle recèle sa normativité propre »⁷⁴⁵. Ce qui importe pour Simmel, c'est la relation entre le comédien et le rôle : « quand on dit que sa

⁷³⁸ DIDEROT D., *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Livre de Poche, 2001

⁷³⁹ *Ibid.*, p.68

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p.80

⁷⁴¹ David LE BRETON dans son ouvrage *Les passions ordinaires (op.cit.)* reprend cette idée du paradoxe des comédiens lors de son dernier chapitre « Le paradoxe du comédien : esquisse d'une anthropologie du corps en scène » (p. 281-303) : « Le paradoxe du comédien consiste dans cet art de façonner les signes, de faire de son corps une écriture intelligible, afin de déployer à heures fixes les affres de la douleur ou de la jalousie, ou une hilarité à gorge déployée pour une réplique déjà répétée des centaines de fois ». Le danseur, tout comme le comédien, doit vivre la scène pour la « première fois », même s'il connaît déjà la fin de l'histoire, il « fait jaillir les formes imaginaires en puisant dans le fond commun de signes qu'il partage avec son public. Son talent consiste dans le supplément qu'il suscite par sa personnalité propre ». p. 286

⁷⁴² SIMMEL G., *La Philosophie du comédien, op.cit.*, p.37

⁷⁴³ SIMMEL G., *ibid.*, p.61

⁷⁴⁴ GUENOUN D., « Du paradoxe au problème », dans Georg Simmel, *La philosophie du comédien, op.cit.*, p.18-19

⁷⁴⁵ *Ibid.*

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

conception du rôle est “fausse”, cela signifie soit qu'il n'a pas su réaliser la véritable relation entre sa subjectivité propre – qui peut se manifester de bien des manières - et la création objective de l'acteur, soit que sa subjectivité est absolument incapable de réagir à cette création, du plus profond d'elle même et totalement »⁷⁴⁶. Chaque interprète cherche un idéal à atteindre, une manière d'incarner ce rôle en lui donnant une figure idéale, mais cette perfection ne peut correspondre qu'à cet interprète-là, en fonction de ce qui est possible pour lui, de son tempérament artistique.

Les corps des danseurs se démultiplient et affectent le personnage, chacun développant à travers un dialogue sensible qui lui est propre sa relation au rôle. Les danseurs que j'ai rencontrés ne construisent pas froidement un personnage, comme le pense Diderot, mais ils ne sont pas non plus dans une fusion totale ; les entretiens m'ont permis de comprendre qu'il s'agit là encore d'une sorte de bricolage, chaque danseur combine l'une ou l'autre approche dans sa démarche. Au-delà de ces nuances entre les danseurs, quant à l'incarnation d'un personnage, et de la construction des émotions qui en découle, j'ai noté combien le temps joue un rôle important dans l'approche du personnage.

B : Une transformation de la relation au personnage au cours de la carrière

« J'ai abordé ce rôle assez tard dans ma carrière, ce qui est plutôt bien, car théâtralement, il comporte des choses pour lesquelles il faut du métier : la danseuse peut ressentir toutes sortes d'émotions sans que la moindre d'entre elles ne passe sur scène »⁷⁴⁷

J'ai noté combien les interprétations sont variables d'un danseur à un autre. Le personnage, combiné à cette corporéité singulière, offre en effet une nouvelle visibilité, une nouvelle facette aux spectateurs. Mais l'interprétation varie également quand il s'agit du même danseur, car en fonction de son parcours en début, milieu, ou fin de carrière, son approche du rôle n'est plus la même.

« Ulizes, il le danse depuis... 1983 je crois, et il le danse, à chaque fois, il est là quoi, il évolue là dedans, voilà. Tu le refais de la même façon mais, il est complètement c'est à chaque fois nouveau » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

« Ce sont des rôles tellement lourds, qu'on a besoin de temps... parce que la première fois qu'on le fait, tu fais une série de 5 spectacles en 2009, quand on le reféra dans deux trois ans, on l'aura déjà dansé, on va le... on va l'approcher d'une façon différente » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

⁷⁴⁶ SIMMEL G. *op.cit.*, p.33

⁷⁴⁷ Repères, *op.cit.*, entretien Aurélie Dupont, p.8

Le corps du danseur, à travers le temps s'use et se modifie, comme celui de l'athlète de haut niveau. En effet, le travail quotidien intense sur les muscles et les articulations, semble accélérer le processus de vieillissement, ou du moins la perception du vieillissement est plus fine chez les danseurs. Le corps du danseur en fin de carrière n'est plus capable de « passer » les difficultés techniques avec autant de facilité, de virtuosité qu'en début de carrière. D'un autre côté, il enrichit ses expériences émotionnelles, la vie le nourrit d'autant plus pour son interprétation. Les danseurs semblent plus attachés en début de carrière aux prouesses techniques et la virtuosité de la chorégraphie, pour petit à petit s'intéresser davantage aux émotions et à la production des émotions. Ils ont conscience de cette évolution, aussi, ils soulignent combien certains rôles ne doivent pas être abordés trop tôt :

« Je trouve que je suis encore un peu jeune pour faire ce rôle » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

« MayB, je l'ai su assez vite, et avant que je n'y mette mes choses à moi, avant que j'arrive à les mettre à l'intérieur de toute cette rigueur, hein, j'ai mis du temps, du temps » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

Au fur et à mesure des saisons, des reprises du rôle, la relation avec le personnage se modifie. Ils aiment le retrouver à nouveau, un peu comme un vieil ami qu'ils n'ont pas vu depuis longtemps, c'est un plaisir de le reprendre afin de le découvrir autrement. Ils parlent de « richesse » (Anita à propos de *Giselle*, Fabienne à propos de *MayB*), de « cadeau » (Anita à propos de *Giselle*, Sophie à propos de *MayB*) :

« C'est tellement riche, il y a toujours quelque chose qu'on peut... c'est jamais fini, on peut toujours... améliorer quelque chose, en rajouter... enfin... c'est très riche, c'est vraiment un cadeau pour la danseuse à mon avis » (Anita, Giselle, 28 mai 2008)

C'est bien il me semble ces « manières de faire », dans l'incarnation du geste et du personnage qui évoluent au cours du temps, participant à construire un voyage nouveau, et des émotions travaillées différemment. Les interprétations mêlent la personnalité du danseur avec celle du personnage, les danseurs s'engagent dans le rôle tels qu'ils sont, avec leur technique, leur histoire, leur mémoire. Aussi, les visages et les corps de chacun participent à la confection de la danse, au même titre que les phrases chorégraphiques.

Le corps porte le temps en lui, comme le souligne si bien Borgès : « le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le fleuve ; c'est un tigre

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

qui me déchire, mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu »⁷⁴⁸. Aussi, la relation entre le danseur et le personnage se développe et s'épanouit au cours du temps. Dansé, puis laissé de côté, le rôle peut-être repris, quelques mois ou années plus tard. Du moins, dans le cas de *Giselle* et de *MayB*, puisque ces ballets sont régulièrement à l'affiche. Le danseur se retrouve alors dans un entre-deux corps : le corps passé, point d'ancrage de sa précédente interprétation, tirant le souvenir des émotions ressenties, et son corps présent, identique mais différent, donnant lieu à une nouvelle interprétation. Il doit évoluer entre le souvenir de son corps, de ses capacités passées, et son corps présent, peut-être plus fatigué, mais aussi plus expérimenté. Au fur et à mesure de cet écoulement du temps, le danseur classique joue davantage sur le côté artistique et émotionnel en se désintéressant de la technique pure pour entraîner le spectateur avec lui, car les blessures et/ou la fatigue peuvent modifier la manière de danser au cours de la carrière du danseur. Ainsi, la rapport à la technique change et évolue au cours de la carrière, impulsé par le corps vieillissant du danseur :

« Ton instrument, il s'use. T'as pas le choix. T'as une maturité qui grandit quand même, tu explores d'autres chemins ... » (Anne, danseuse, 2004)⁷⁴⁹

La sensation du temps qui passe est très violente parmi les danseurs, car elle est visible par le corps. Lors d'une reprise de rôle par exemple, ils peuvent sentir des difficultés sur certains passages, là où, deux saisons auparavant, « tout passait » dans la facilité. Les corps, travaillés quotidiennement, deviennent un point sensible, et les danseurs développent une connaissance très fine de leur « instrument » de travail.

« Tu mets plus de temps à récupérer, le matin tu mets plus de temps à te chauffer, quand t'as fait une série de spectacles, t'as plus de courbatures, ça part moins rapidement. » (Jonathan, danseur, 2004)⁷⁵⁰

La prouesse corporelle demandée par un ballet comme *Giselle* nécessite une grande technique. Les jeunes danseurs classiques fraîchement sortis de leurs formations sont capables de danser de tel rôle, mais ils leur restent encore beaucoup à apprendre. Le matériau corporel est complexe, difficile à connaître, à intégrer dans une conscience globale de soi, aussi, la

⁷⁴⁸ BORGES J.-L., *Enquêtes*, suivi des *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p.247-248

⁷⁴⁹ Entretien réalisé dans le cadre de mon mémoire de Maitrise : « Le corps vieillissant et sa danse », Université Toulouse le Mirail, 2004.

⁷⁵⁰ Entretien réalisé dans le cadre de mon mémoire de Maitrise : « Le corps vieillissant et sa danse », Université Toulouse le Mirail, 2004

danse exige un long travail afin d'avancer dans cette conscience. Pendant des années, le danseur emmagasine des expériences, il acquiert des manières de faire plus précises avec son corps, affine ses sensations et surtout, gagne en maturité artistique. Il est important de ne pas aborder les grands rôles du répertoire trop tôt dans la carrière soulignent les danseurs dans les entretiens, car même si les capacités techniques sont là, « l'artistique » n'est pas suffisamment développé ou assumé pour transmettre toutes les émotions du personnage :

« ça le fait pour chaque rôle, c'est pas qu'avec Giselle, c'est un peu.... la première fois qu'on danse un rôle, on dit... que c'est vert » (Anita, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

« si..... on a pas de vécu, on a pas assez d'expérience..... on peut pas faire ce rôle... parce que.... il faut comprendre d'abord l'histoire, les personnages..... avant de le danser » (Mié, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Il existe donc une sorte de moment idéal pour rencontrer un tel rôle selon les danseurs classiques, ni trop tôt dans la carrière, ni trop tard :

« C'est comme une balance tu vois, quand t'es jeune t'as la technique là (il monte le niveau de sa main) et t'as l'artistique ici (la main est très en dessous de l'autre) et alors en vieillissant, t'as la technique qui..... Enfin qui baisse, pas forcément mais entre guillemets ok.... voilà, donc t'as la technique qui baisse et t'as l'artistique qui monte (les deux mains se rejoignent au même niveau). Et il y a un moment dans la carrière du danseur où les deux se trouvent.... au top » (Jonathan, danseur, 2004)

Sauf exception, l'âge du danseur excède rarement la quarantaine, et une carrière de 20 ans peut-être considérée comme un parcours accompli. Cependant, l'étude du Centre de sociologie du travail et des arts indique un vieillissement de cette population : « si les artistes chorégraphiques constituent une population jeune comparée aux autres professions artistiques, elle montre chez les intermittents, une tendance au vieillissement »⁷⁵¹. Ce vieillissement s'inscrit dans une évolution générale qui touche toutes les professions d'interprètes, mais il est aussi sans doute liée, pour la danse, à un nouveau regard porté par certains chorégraphes sur le corps des danseurs. Soulignons toutefois que l'étude évoque le cas des intermittents, qui sont en majorité des danseurs contemporains ou jazz. Les danseurs classiques n'ont pas ce genre de contrat, ils bénéficient de CDD pour la saison ou de CDI. Par conséquent, ils ne rentrent pas dans cette catégorie, et quittent la scène généralement avant quarante ans. A l'Opéra de Paris, la retraite est à 42 ans par exemple. Au ballet du

⁷⁵¹ BLONDEL A., RANNOU J., ROHARIC I., sous la direction scientifique de Pierre-Michel MENDER, *La danse au corps*, ministère de la culture, département des études et de la prospective, 2003

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

capitole, les contrats ne sont plus reconduits dès que le danseur a 38/39 ans.

« Le directeur ne le donne jamais à des petits jeunes..... qui sont techniquement très très forts, mais..... ce ballet n'est pas fait pour montrer que la technique..... Donc, oui, c'est mieux d'en avoir, mais..... c'est comme ça, on peut pas avoir à 20 ans, tout..... c'est pour ça, c'est mieux de le faire à 25, à 30..... le meilleur, c'est 22-23, on a un peu d'expérience, on a une très bonne technique, c'est le mieux. » (Mié, entretien exploratoire, danseur, 23 février 2007)

Ce moment d'équilibre est décrit par les danseurs classiques comme le moment idéal pour interpréter les grands rôles du répertoire. Après ce laps de temps, l'artistique continue de monter mais la technique baisse, aussi le danseur n'est plus choisi pour ce type de rôle : « c'est donc en pleine jeunesse, à un âge où d'ordinaire on est en pleine possession de ses facultés professionnelles, que le danseur voit les siennes progressivement diminuer : moins de rôles à l'affiche, moins d'engagements, plus d'auditions infructueuses, plus d'accidents et d'arrêts de maladie »⁷⁵². C'est la situation de Mié, qui après avoir interprété le rôle principal de Giselle, se retrouve, à 36 ans, suite à des blessures aux genoux, distribué sur le personnage d'Hilarion.

« Maintenant c'est différent, parce que... l'âge et tout ça, les opérations.... aux genoux tout ça, j'ai beaucoup perdu... je peux plus sauter comme avant.... c'est normal quoi, je ne peux plus faire ce rôle » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

En danse contemporaine du moins au sein de la compagnie de Maguy Marin et des danseurs que j'ai rencontrés, je n'ai pas retrouvé cette image de la « balance du temps » rencontrée chez les danseurs classiques. Peut-être parce que dans *MayB*, la technique est bien réelle, mais elle ne s'appuie pas sur des prouesses de sauts, de développés, de tours, etc. D'ailleurs, comme je l'ai précédemment noté, certaines tournées de *MayB* ont été réalisées avec des acteurs, des musiciens, et pas seulement des danseurs ce qui démontre bien que ce ballet n'exige pas une technique de danseurs impressionnante, mais davantage une connaissance du corps afin de « rentrer » dans le travail particulier proposé par la compagnie. Les danseurs ne cherchent pas un idéal à atteindre, mais ils se situent plutôt dans le désir de s'approprier un mouvement, en tenant compte de toutes les indications visuelles, perceptives, tactiles, qui les aideront à trouver le bon geste. Ils insistent énormément dans les entretiens sur le travail d'écoute entre eux. Enfin, les plus jeunes danseurs de Maguy Marin, ont entre 25 et 28 ans, les plus âgés dépassent la quarantaine. Il n'y a pas du tout le même rapport au temps dans les deux compagnies observées. Aussi, les danseurs ne s'inquiètent pas de ce qu'ils ne pourront plus

⁷⁵² *Ibid.*, p.11

apporter, mais au contraire, sont ravis de continuer à investir ce « voyage » avec les personnages de *MayB*.

Je termine ainsi ce premier chapitre, consacré à la confection du personnage comme expérience sensible, pour me tourner désormais sur ce que j'ai qualifié de « sous-geste ». En effet, lors des entretiens, j'ai découvert ces petits dialogues intérieurs racontés par les danseurs dans leurs têtes, qui les accompagnent le long des répétitions et de la représentation pour trouver les sensations adéquates, construire les émotions et les rendre lisibles. À l'inverse du théâtre, où le texte décrit les gestes accompagnant la parole à travers le sous-texte, les danseurs, qui racontent par le corps, s'inventent un sous-geste, et laissent place au récit. Ce sous-geste est également visible chez les spectateurs, qui inventent ainsi mille et une manières⁷⁵³ d'être touchés, émus par les images se déployant sous leurs yeux.

⁷⁵³ DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1990
« Ainsi, une fois analysés les images distribuées par la télé et le temps passés en stationnement devant le poste, il reste à se demander ce que le consommateur *fabrique* avec ces images et pendant ces heures » (p.52-53)

Chapitre 2 / Le sous-geste, « l'envers et l'endroit » des émotions

« Ce que vous “dites” ou “pensez” en scène quand vous dansez doit se lire dans vos yeux, se sentir dans votre respiration ; le corps suit naturellement ».

Ghislaine Thesmar⁷⁵⁴

« Je ne me lance pas en faisant des mouvements ; je me lance parce que je me dis quelque chose dans ma tête, au sens propre : “tiens, je me souviens, il y avait cette fille, elle avait une belle robe ; et je lui ai dit que j’aimais – et j’ai dit que j’allais me marier mais ensuite il y avait une marguerite...” J’ai des repères : une note, puis une autre, environ trente seconde plus tard ; entre ces deux repères, j’ai un certain nombre de “mots à dire”. Je peux dire le début très vite et prendre du temps sur la fin. Une autre danseuse aura en tête des mots différents, ou se les dira sur un autre rythme. »

Aurélié Dupont⁷⁵⁵

J'évoque le « sous-geste » du danseur d'un côté, celui du spectateur de l'autre côté. Derrière cette expression, correspond la manière de donner du sens aux gestes chorégraphiques, visibles chez les danseurs comme les spectateurs. Ainsi, chez les danseurs, le sous-geste ressemble à une sorte de « mise en condition », il s'agit de la « petite histoire » ou du « dialogue » qu'ils se racontent dans leur tête, pour les aider à colorer le mouvement de l'émotion correspondant à la situation du personnage, à ce moment-là. Il semble exister alors une pratique corollaire entre la pensée et le corps, les deux s'imbriquent, se lient et se mêlent, pour aider à la production des émotions sur la scène.

Chez les spectateurs, je perçois aussi ce mouvement intérieur, ce va-et-vient entre la pensée et l'image des corps-dansants se déroulant face à eux. Les spectateurs produisent les émotions en mêlant les images en mouvements sur la scène avec le dialogue qu'ils réalisent dans leur tête : « la façon dont il (l'individu) va traiter l'information qu'il reçoit dépend en fait de son expérience antérieure et de son attente ; sa perception des événements est donc biaisée, tout comme ses possibilités d'action. En d'autres termes, l'émotion naît de l'interprétation de la situation elle-même »⁷⁵⁶. Ainsi, les interprétations de ces corps qui dansent, construites par les danseurs sont parfois assez proches les uns des autres, d'autre fois plutôt divergentes puisque, comme je le soulignais précédemment, la gestuelle est un langage plus flou que l'écriture

⁷⁵⁴ *L'avant scène, op.cit.*, entretien Ghislaine THESMAR, p. 146

⁷⁵⁵ *Repères, op.cit.*, entretien Aurélié DUPONT, p.9

⁷⁵⁶ DANTZER R., *op.cit.*, p.11

textuelle ou orale. C'est pourquoi je parle de l'envers et l'endroit des émotions en évoquant le sous-geste, car c'est bien lui qui se trouve à la lisière d'une construction intérieure des émotions et de la visibilité extérieure de celles-ci. Je vais présenter dans un premier temps ce concept de sous-geste, élaboré « sur mesure » pour cette thèse, en indiquant en quoi les références théoriques m'ont permis de l'imaginer. Puis, je préciserai les mécanismes du sous-geste visibles chez les danseurs et les spectateurs, de manière concrète, en m'appuyant sur le terrain, afin de décrire son rôle fondamental dans la construction des émotions.

I : Le sous-geste, un concept élaboré « sur mesure »

La lecture de Jean Duvignaud et Umberto Eco, m'a permis d'élaborer cette notion de sous-geste. En effet, Jean Duvignaud évoque le sous-texte dans la relation du comédien au théâtre, tandis qu'Umberto Eco s'intéresse au rôle du lecteur dans l'interprétation d'un texte.

A : Le spectateur comme « corps-lecteur » des mouvements scéniques

J'évoquais précédemment le « corps-texte » du danseur, dans la mesure où le texte chorégraphique se transmet à travers les corps-dansants, de générations en générations. Je poursuis cette réflexion pour construire le « corps-lecteur » du spectateur : c'est à travers son corps, ses perceptions sensorielles qu'il « lit » le texte écrit dans l'espace par le danseur. Le spectateur de danse ne lit pas seulement à travers son regard, c'est bien l'ensemble du corps qui est convoqué, participant activement à la réception, l'interprétation, et la confection de ses émotions propres.

Dans *Lector in fabula*⁷⁵⁷, Umberto Eco s'intéresse à la compréhension d'un texte par un lecteur, il souligne « le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir »⁷⁵⁸, qui « veut que quelqu'un l'aide à fonctionner »⁷⁵⁹. En effet, le texte selon lui doit être actualisé par le destinataire-lecteur puisqu'il est incomplet, tissu de « non-dit », de « blancs », de vides ; le

⁷⁵⁷ ECO U., *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1985

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 63

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p.64

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

texte suppose une initiative interprétative du lecteur même si une marge d'univocité est nécessaire. Après avoir constaté le rôle du lecteur, il se demande comment le texte prévoit le lecteur, car « la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur »⁷⁶⁰, par exemple, les « codes » du destinataire peuvent s'éloigner plus ou moins, des « codes » de l'émetteur. Le code linguistique n'est pas suffisant pour comprendre un message linguistique, aussi dans la vie courante, lors des communications orales, il existe toute une série d'indices, notamment gestuelles, qui vont aider à préciser les interprétations possibles, « ce qui veut dire qu'il n'y a jamais de communication linguistique, au sens strict du terme, mais bien une activité sémiotique au sens large, où plusieurs systèmes de signes se complètent l'un l'autre »⁷⁶¹. Cette abondance d'indices corporels, appuyant l'interprétation linguistique, n'existe pas dans le texte, aussi, Eco souligne les stratégies mises en œuvres par l'auteur, générateur du texte, afin de combler éventuellement les carences du lecteur. L'auteur prévoit donc un lecteur modèle, capable de coopérer à l'actualisation du texte ; il agit dans le texte de façon à construire ce lecteur modèle, « c'est pourquoi, il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement »⁷⁶². Pour construire son lecteur modèle, l'auteur dispose de nombreux moyens, comme le choix d'une langue, d'un patrimoine lexical, etc. Plus encore, l'auteur agit dans le texte de façon à construire son lecteur-modèle. Aussi, Umberto Eco distingue les « textes fermés », qui ciblent un lecteur, où l'auteur fait en sorte « que chaque terme, chaque tournure, chaque référence encyclopédique soient ce que leur lecteur est, selon toute probabilité, capable de comprendre » et les « textes ouverts », qui le contrôlent moins.

En outre, chaque texte est lu par rapport à d'autres textes : il s'agit de compétence intertextuelle. Chaque lecteur, en fonction des scénarios intertextuels dont il dispose compose des inférences possibles, « en agissant ainsi, il aime ou *privilégie* certaines propriétés tandis qu'il garde les autres *sous narcose* »⁷⁶³.

Les stratégies discursives sont actualisées à partir des « topics » textuels, qui participent à

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p.64

⁷⁶¹ *Ibid.*, p.65

⁷⁶² *Ibid.*, p.68

⁷⁶³ *Ibid.*, p.109

orienter les actualisations, « le topic est un instrument métatextuel, un schéma hypothétique proposé par le lecteur »⁷⁶⁴, le lecteur construit une interprétation cohérente, appelée isotopie, qui a une fonction de désambiguïsation, « déterminer le topic signifie avancer une hypothèse sur une certaine régularité de comportement textuel »⁷⁶⁵. Le « topic » est une hypothèse afin de préciser les sélections contextuelles à opérer en fonction des scénarios ; l'isotopie renvoie à la cohérence d'un parcours de sens, elle « recouvre divers phénomènes sémiotiques génériquement définissables comme cohérence d'un parcours de lecture, aux différents niveaux textuels »⁷⁶⁶. Le produit littéraire est un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures, tout comme une chorégraphie, qui se situe au croisement de plusieurs écritures, mais aussi plusieurs corps.

Eco s'appuie également sur la notion de « mondes possibles », instrument sémiotique permettant d'évoquer les prévisions du lecteur en accord avec les indications données par le texte. Dans une fabula, le monde possible est donc celui affirmé par l'auteur. Selon les genres littéraires, le lecteur peut construire différents mondes de référence, en faisant des hypothèses sur le genre narratif, lequel détermine la construction de ces mondes de référence.

Pour Umberto Eco, interpréter c'est actualiser sémantiquement tout ce que le texte veut et peut dire à travers la coopération du lecteur modèle.

Dans l'ouvrage, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire*, Florent Gaudez décrit aussi ce rôle actif du lecteur : « Le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif ; le lecteur saisit une œuvre qui lui est nouvelle en intégrant sa précompréhension du monde au cadre de référence impliqué par le texte. D'autre part, ses expériences littéraires antérieures appartiennent à cette « précompréhension du monde »⁷⁶⁷. Ceci m'aide à penser le rôle du spectateur dans l'interprétation des scènes chorégraphiques. Car l'interprétation réalisée par les spectateurs joue un rôle essentiel dans la confection des émotions.

En effet, les spectateurs évoquant les émotions ressenties lors du spectacle, les associent constamment à leurs parcours interprétatifs face à la pièce. Car leurs émotions ont été élaborées conjointement aux choix interprétatifs réalisés. Face au texte chorégraphique, le

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p.111

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p.114

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p.117

⁷⁶⁷ GAUDEZ F., *op.cit.*, p.44

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

spectateur élabore une (ou des) histoire(s), il cherche à la rendre cohérente en fonction de ce qui se déroule sous ses yeux.

Les émotions sont bien liées à la construction d'une interprétation par le spectateur, elle même élaborées à travers ses propres références : qu'elles soient chorégraphiques, cinématographiques, textuelles... Les expériences sensibles et émotionnelles vécues dans le passé, joue un rôle de médiation entre le spectateur et la pièce⁷⁶⁸. La pièce chorégraphique est la base à partir de laquelle chaque corps-lecteur va modeler les vides, les blancs, les interstices laissés par les corps-dansants, pour les combler, les remplir, en fonction de son histoire personnelle, ou sociale. Ce mécanisme permet la production des émotions : il y a les émotions voulues/ provoquées par la pièce mais il y a aussi celles qui sont ajoutées par chacun des spectateurs « lisant » ce texte chorégraphique. Les émotions de base et les émotions complexes se croisent au cours de la représentation pour venir confectionner ce « tissu émotionnel » unique et éphémère.

B : Le sous-texte chez Duvignaud. « négatif » du sous-geste

Jean Duvignaud⁷⁶⁹ évoque « le décollage » pour définir l'acte physique du comédien, cette trame charnelle donnant les gestes, le physique, la figure, l'allure, la voix du personnage. Le corps de l'acteur est alors à la fois son corps et le corps d'un autre, il devient ce qui permet au jeu, à la fiction d'exister, à travers le « sous-texte » : « l'ensemble des tâches physiques qui composent ce que Stanislavski nomme le 'sous-texte' fonde la communicabilité du personnage et lui donne sa validité et sa crédibilité collective »⁷⁷⁰. En évoquant le sous-texte, Stanislavski incite les comédiens à dépasser le discours d'un auteur, et à incarner, par leur jeu de scène, les situations que ce discours implique, afin de rendre vivante en quelque sorte l'écriture figée, fixée sur la page. L'acteur n'est plus uniquement « son corps qu'il vise et perçoit en préparant le personnage mais *son corps avec d'autres*, dans une situation, une intrigue et pour le public »⁷⁷¹. Nous verrons lors du troisième moment comment cette co-

⁷⁶⁸ Cf. Moment III, p. 282

⁷⁶⁹ DUVIGNAUD J., *L'acteur, op.cit.* Plus précisément le chapitre intitulé : « Le comédien et son personnage », pp. 209-278

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p.237

⁷⁷¹ *Ibid.*, p.235

présence des corps est primordiale dans la création du personnage⁷⁷².

Par le sous-texte, le comédien circule de son moi intime et personnel vers le personnage qu'il représente en empruntant au répertoire social les signes désignant le personnage qu'il incarne. Il doit en effet puiser dans le système collectif commun, les signes désignant le personnage, tout en s'impliquant lui en tant qu'individu, afin d'emporter l'adhésion du public :

« Avec tes sensations à toi aussi, parce que pour ressentir vraiment les sensations, il faut que tu trouves quelques choses en toi qui... qui réveilles ça » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008)

Pour Jean Duvignaud, « ce changement de foyer et de centre de gravité dans l'expérience paraît en effet remplacer l'homme social réel par un homme imaginaire mais doué de plus d'efficacité sociale que le premier »⁷⁷³. Aussi, poursuit-il, « le comédien se dépersonnalise, se dédouble, se fait posséder, mais c'est pour conquérir un supplément d'existence et réaliser une expérience concrète » car le comédien doit adopter des conduites, attitudes et gestuelles qui représentent son personnage et qui sont immédiatement repérables par le public.

Le « sous-texte », signifie donc construire le corps du personnage, faire émerger de son propre corps une corporéité collective, reconnaissable, d'où découle des significations : « le corps de l'acteur invente donc un monde fictif où les relations humaines sont dévoilées par le geste et le ton du langage ; il tend à créer un réel selon une hypothèse dépendant plus ou moins du texte et de la situation donnée par un poète »⁷⁷⁴. Les mouvements construisent l'action là où le texte crée la tension dramatique, le « sous-texte » est alors confectionné pas à pas, au cours des répétitions par les comédiens, qui tâtonnent, cherchent, hésitent, et finissent par trouver la corporéité du personnage ; c'est de cette « place charnelle » d'où jaillit le soir de la représentation, la participation du public, à travers la communication et la transmission des émotions du personnage incarné. Il s'agit de penser avec son corps, à travers son corps, par son corps : « mon corps annexe le corps d'autrui dans la mesure où le corps d'un homme quelconque retrouve ses propres significations dans les figures symboliques représentées par le corps d'un acteur et d'une actrice »⁷⁷⁵. Cette rencontre entre les corps permet la propagation

⁷⁷² Cf. p. 347

⁷⁷³ *Ibid.*, p.243

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p.238

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p.237

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

des émotions entre les comédiens et les individus constituant le public, elle assure la réalisation d'une expérience commune et unique. Cette rencontre est possible parce que « le corps de l'acteur à la recherche des significations propres au personnage qu'il veut créer ne porte pas seulement des sentiments, n'interprète pas seulement des conduites, il formule une définition du personnage conforme à l'image de la personne humaine qu'admet une époque ou une société »⁷⁷⁶.

Cependant, je dois distinguer le fait de s'exprimer par gestes, comme le fait la danse, avec le fait de parler avec des gestes, comme c'est le cas au théâtre, car il s'agit alors d'accompagnement et non pas de substitution. Le geste au théâtre, incontournable, permet de renforcer, renchérir tout ce qui est dit à travers la parole, il ajoute une valeur supplémentaire, donne ou précise une information. La danse propose un langage basé uniquement sur une gestuelle, qui, en plus de ne renchérir aucune parole, du moins, dans les pièces qui m'intéressent ici, propose une gestualité différente de la vie quotidienne. Voire, propose des personnages fantomatiques, comme c'est le cas dans *Giselle*, il faut donc imaginer une manière de le rendre perceptible :

*« Dans la seconde partie, je suis censée être un esprit, donc j'invente. J'utilise beaucoup le regard, par exemple, je regarde jamais en face, toujours indirectement, tu peux pas le regarder puisque tu es censée être un esprit »
(Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)*

La danse utilise comme instrument le geste pour construire le sens. La difficulté face à la danse vient du fait qu'un geste chorégraphique comme une arabesque par exemple, n'exprime rien en lui même. C'est la globalité des gestes, le mouvement du corps-dansant qui fait sens, sauf dans les cas de pantomimes, comme dans l'acte I de *Giselle* ou encore les gestes issus directement du quotidien et repris dans l'écriture chorégraphique de *MayB*, que le spectateur reconnaît facilement. Mais dans la plus grande partie de ces pièces, le geste ne peut pas être disséqué, analysé comme signifiant quelque chose de précis, c'est bien la multiplicité des gestes, leurs forces, leurs vitesses, leurs liens les uns avec les autres, comment ils s'articulent entre les danseurs et à l'espace, qui permet de construire du sens. Ici, le danseur ne part pas d'un texte afin de l'incarner et de le rendre charnel à travers son corps, mais directement du corps et du geste. Il construit alors un sous-geste afin de l'incarner d'une certaine manière, le colorer à sa façon, lui donner vie par son corps, ce que réalise aussi de son côté le spectateur.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p.239

Je vais donc entrer plus précisément dans ce sous-geste, en spécifiant son mécanisme et son déroulement de chaque côté de la scène, en notant combien il participe à construire les émotions des uns et des autres.

II : Le sous-geste vers l'intentionnalité des émotions⁷⁷⁷

Les danseurs, tout comme les spectateurs inventent une histoire, réagissent à certains traits du récit et construisent, à travers leurs sous-gestes, leurs émotions. Le sous-geste évolue constamment, en fonction de celui qui l'incarne, ainsi, certains danseurs s'inventent un récit différent pour habiter le même geste, notamment dans le cas d'un danseur reprenant son rôle après plusieurs saisons, il inventera un sous-geste peut-être semblable, peut-être différent. Il évolue également entre les spectateurs, qui peuvent construire des sous-gestes plus ou moins éloignés les uns des autres, en fonction de ce qu'ils vont retenir de la pièce. Il existe donc une malléabilité du sous-geste, qui permet au « corps-texte », tout comme au « corps-lecteur » de s'adapter au contexte. Je retrouve encore une fois cette notion de mouvement, qui semble bien au cœur de cette recherche et de cette réflexion.

A : Du côté du danseur

« U. par exemple, lui, il ne pense pas, moi, je sais que j'ai besoin de me faire des délires dans ma tête ».

(Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

Parmi les danseurs rencontrés, j'ai découvert deux manières de construire les émotions par la danse. D'un côté en effet, les danseurs n'hésitent pas à mettre en œuvre un « sous-geste » à la manière des comédiens, mécanisme leur permettant d'accéder plus facilement et naturellement aux émotions du personnage qu'ils doivent transmettre. De l'autre côté, j'ai rencontré des danseurs qui choisissent de s'en remettre davantage au corps et la technique pour révéler les émotions. On retrouve alors, comme au théâtre, les deux chemins opposés :

⁷⁷⁷ Je me réfère ici à l'article de Julien A. DEONNA et Fabrice TERONI, « l'intentionnalité des émotions : du corps aux valeurs », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XLVII, 2009, n°144, pp. 25-41. « Les émotions nous mettent en lien avec notre environnement et plus spécifiquement avec certains de ses aspects : ressentir une émotion, n'est-ce pas réagir à certains traits saillants des situations auxquelles nous faisons face ? C'est là, la dimension intentionnelle des émotions », p.25

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

partir du corps pour atteindre les émotions, partir des émotions pour les rendre visibles par le corps. Chaque danseur, selon sa formation et son expérience choisira la manière de faire lui semblant la plus naturelle.

Le sous-geste se divise en deux facettes. D'un côté, ce que j'ai nommé le « sous-geste narratif ». Il correspond à l'histoire que se raconte le danseur pour habiter son geste ; de l'autre-côté, le « sous-geste technique » désigne les pensées techniques auxquelles le danseur se rattache pour réaliser son geste. Evidemment, les deux se mêlent la plupart du temps, toutefois, je remarque que le sous-geste narratif est davantage utilisé chez les danseurs classiques de *Giselle*, tandis que le sous-geste technique apparaît plus souvent dans le discours des danseurs de *MayB*. *A priori*, je pensais découvrir le contraire, la danse classique étant toujours associée spontanément dans le discours commun à la technique, et la danse contemporaine au ressenti de l'interprète.

1 : Le sous-geste narratif

Dans le ballet *Giselle*, nous avons noté combien les personnages sont typés, combien l'histoire narrée est précise. Les danseurs tenant les rôles principaux doivent donc à la fois répondre aux exigences techniques de l'écriture chorégraphique, puis incarner les émotions des personnages afin de rendre l'histoire lisible aux yeux des spectateurs. La construction des émotions, à travers leurs corps, leurs visages, leurs regards, passe par le sous-geste narratif, le dialogue qu'ils se racontent dans leur tête. Ainsi, le mouvement devient plus aisé à faire, plus évident, car il est chargé de sens :

« Moi quand je danse, j'ai... la petite voix qui me parle, c'est moi qui parle sauf que je peux pas parler sur scène ! Je parle pas avec des mots mais dans ma tête, je me dis quelque chose dans ma tête, et je le dis avec la gestuelle... » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

« On se crée un petit dialogue dans la tête, pour s'aider à rentrer plus facilement dans les émotions » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Le sous-geste permet de retrouver une certaine fluidité, une spontanéité dans le mouvement, il aide les danseurs à vivre et faire vivre le personnage.

« Si tu regardes beaucoup des danseurs..... tu vas voir tout de suite un danseur qui essaie de faire le geste, et

puis un danseur qui le fait naturellement..... parce que.... tu le vois tout de suite..... tu le vois gauche, tu le vois, bizarre.... ça te gêne..... tu sais pas, tu crois pas vraiment ce qu'il dit. Parce que..... il a juste..... copié le geste qu'un autre lui a montré. En fait, il ne le vit pas vraiment » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Le sous-geste ainsi formulé aide les danseurs, à « vivre » réellement le geste. Il s'agit de dépasser la représentation pour tenter de le rendre réel, afin que les spectateurs y « croient ». Le sous-geste constitue alors une sorte d'appui auquel se raccrocher pour atteindre l'émotion voulue, il est la lisière entre l'intériorité du danseur et ce qu'il donne à voir, l'extériorité de son regard, l'expression de son visage, de la tenue de son corps dans le mouvement. C'est une manière de faire parmi d'autres, souvent incorporé lors du processus d'apprentissage, de la formation du danseur.

« Moi, à chaque geste, je me parle dans la tête, c'est pas un jeu..... j'applique jamais..... du genre, je donne la main juste parce qu'on m'a demandé de donner la main..... de faire ce geste..... c'est toujours..... j'accompagne le geste avec un texte, ça, c'est l'école..... c'est mon prof qui m'a dit ça » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Peu importe finalement ce que le danseur se raconte, le premier objectif étant d'aider à confectionner les émotions, donner vie au geste, sans quoi il reste vide de sens. Ce sous-geste intense, devient l'ombre accompagnant le danseur, enveloppe réconfortante et intérieure permettant la concentration nécessaire pour entrer dans le personnage. Les danseurs ont appris à faire confiance à leur corps, à ses capacités expressives, ils croient à la puissance expressive du corps, mais pour l'atteindre, le sous-geste constitue pour eux un véritable appui :

« Je crois qu'on le ressent et les gens le voient. Si t'es pas dedans, enfin moi, si je suis un peu ailleurs... tu fais semblant, ça se voit. Mais si t'es vraiment dedans, et que... ça sort naturellement... ça se voit de suite que c'est vrai » (Anita, danseuse, Giselle, entretien 28 mai 2008, Toulouse)

Mais, ce sous-geste, accessible durant le moment de la représentation, n'existe qu'à partir d'une base de confection plus lointaine, présente dès les premières répétitions, élaborée petit à petit au cours du travail quotidien, définie par la relation établie par le danseur avec son personnage : comment le voit-il ? Que pense t-il de lui ? Comment le comprend t-il ? Un ensemble de questions auquel le danseur répond peu à peu, formant la base de son sous-geste, la base de son interprétation. Cette base malléable, mouvante, est élaborée par le danseur en

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

collaboration avec son répétiteur et son partenaire. Si ce dernier n'est plus le même, il est probable que le sous-geste se modifie aussi légèrement.

« Il ne faut pas oublier que la personnalité du Prince Albrecht réagit sur la Giselle qu'on habite. Pour ma part, je ne danse pas de la même manière avec Cyril Atanassoff, qui dessine dans le premier acte un Albrecht sincère, qui semble aimer vraiment Giselle, qu'avec Rudolf Noureev, qui dessine un Albrecht plus fourbe, cynique, qui s'amuse avec Giselle, ou avec Mikhaïl Baryshnikov, qui fait affleurer une violence et un comportement plus moderne, et plus cruel, dans son personnage. Pour chacun, la réponse est différente et le ballet se construit différemment »⁷⁷⁸.

Dans les entretiens, chacun cherche à m'expliquer cette relation, cette perception sensible du personnage, comme une justification de l'interprétation donnée par le danseur :

« Albrecht pour moi, il est vraiment amoureux.... il se sentait piégé un peu par son mariage avec la duchesse, donc pour moi, il est vraiment amoureux de Giselle, c'est quand elles se rencontrent toutes les deux, qu'ils se rend compte que son geste d'amour.... qu'il jugeait sans conséquence.... et ben il pouvait pas avoir une double vie sans problème....et voilà, je le joue comme ça donc après, il se rend vraiment compte de ce qu'il a fait..... qu'en fait, il est vraiment amoureux de Giselle et là.... il a des remords profonds quoi.... il se sent vraiment coupable... de ce qui est arrivé à Giselle » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

« Tous le monde voit ce rôle comme le rôle du méchant mais pour moi... il n'est pas méchant... il est juste sincère... il est amoureux de Giselle, il essaie... de... pas garder sa place mais... se battre pour elle, c'est tout, mais il... il fait de mal à personnes » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Le sous-geste, ce petit dialogue raconté par le danseur intérieurement au cours de la représentation, s'élabore au cours du temps et des répétitions car il passe réellement à travers une parole orale. Ce temps de l'oralité permet en effet à chacun d'exprimer ses sensations, ses perceptions et de s'adapter au mieux à son partenaire⁷⁷⁹.

Certains danseurs de *MayB* se racontent aussi un sous-geste, cependant, comme il n'existe pas réellement une histoire, narrée le long de la représentation, ce sous-geste est beaucoup plus changeant au cours des saynètes explorées, il aide donc ponctuellement les danseurs, et n'est

⁷⁷⁸ Avant-scène, op.cit. entretien Noëlla Pontois, p.144

⁷⁷⁹ « On essaie de caler... pour que tout soit exactement.... voilà, c'est : « je vais finir par ça, donc c'est là que tu enchaînes... » ou « moi je vais faire ça pour que tu sois mieux... » on essaie de prévenir..... et après, on essaie d'appliquer..... Après ça on parle presque plus.... enfin on parle de choses techniques mais le fait de devoir..... danser sans parole..... on essaie de s'entraîner déjà.... de faire comme si on était déjà en spectacle » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

pas utilisé tout le long de la représentation.

« Par exemple, dans la bagarre de la vieille avec la jeune, moi, je me disais.... « Petite merdeuse, tu crois quoi? », « je te regarde là, tu vois? », « tu vas m'obéir ! » Enfin tu vois ce genre de choses... tu peux penser..... tu peux t'imaginer qu'elle te doit quelque chose ou que..... voilà, n'importe quoi » (Sophie, danseuse, *MayB*, 6 juillet 2009, Toulouse)

Si les danseurs construisent un sous-geste narratif pour atteindre les émotions du personnage et les transmettre aux partenaires et au public, ils ont également en tête toutes les difficultés techniques qu'ils doivent réaliser : se placer correctement pour être juste dans son arabesque, tenir son dos et s'enfoncer dans le sol pour garder l'équilibre, se positionner au bon endroit au bon moment, etc. des petits détails auxquels il faut penser pour réussir la représentation. C'est ce que j'ai nommé le sous-geste technique.

2 : Le sous-geste technique

Les danseurs dialoguent avec eux-mêmes en des termes techniques :

« En ce qui concerne les représentations, je pense n'avoir vécu que très peu de moments où je me suis sentie en complète unité avec ce que j'exécutais. Parce qu'assez souvent, bien que ce ne soit pas nécessairement visible pour le public, le danseur a beaucoup de choses qui lui trottent en tête et ces pensées sont souvent dérangeantes. Je n'ai connu que très peu de moments où toutes ces pensées n'existaient plus et où je me sentais en parfaite harmonie avec mes mouvements. Ce sont ces moments qui m'ont apporté la plus grande satisfaction et j' imagine que le public pouvait lui aussi ressentir cette sorte d'unité complète »⁷⁸⁰.

Les danseurs passent d'un sous-geste narratif à un sous-geste technique sans arrêt durant la représentation.

Ce que je nomme le sous-geste technique peut prendre différente forme. En premier lieu, il s'agit effectivement de tenir compte d'une consigne, précise, donnée par la chorégraphe ou nécessitant une technique particulière afin d'atteindre l'émotion souhaitée. Ainsi, dans une scène de *MayB*, où les personnages se « mettent en colère », les danseurs, pour arriver à cette émotion, « s'accrochent » à un texte. Peu importe lequel puisqu'il sera prononcé si vite, et si fort qu'il restera incompréhensible pour le spectateur, mais, en se donnant comme objectif de

⁷⁸⁰ Daniel DOBBELS, « Entretiens avec Betty Jones et Fritz Ludin », *Nouvelles de danse*, n°24, été 1995, p.40. Citation extraite de FAURE S., *Apprendre par corps*, op.cit., p.267

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

dire ce texte plus fort que la musique, à ce moment-là puissante ; et de le dire très vite, sans y mettre les ponctuations nécessaires à sa compréhension, les danseurs arrivent à rendre visible la colère, reçue comme telle par le spectateur, voire, la ressentent eux-mêmes, sans avoir cherché à « se mettre en colère » par l'intermédiaire d'une histoire imaginée, ou vécue qu'ils se remémoreraient à ce moment-là :

« Si t'es là avec ce texte qu'il faut dire vite, et t'essaies de le tenir, en restant face (au public), ben t'as une montée tout d'un coup, au delà de toi même ou les rires, les larmes, quelque chose arrivait » (Sophie, danseuse, MayB 6 juillet 2009, Toulouse)

« Je préfère dire « passer au-dessus de la musique, pour le passage de la colère » je préfère dire « la colère doit passer au-dessus de la musique », plutôt que de faire une histoire {...} c'est plus facile de dire “tu penses musique” que “tu penses colère” parce que sinon tu te laisses submerger » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

Il est vrai que l'écriture chorégraphique de *MayB* entraîne aussi cette manière de faire, précisément, en passant par un sous-geste technique plus que narratif. D'une part, parce qu'il n'existe aucune narration continue, permettant au danseur de suivre son personnage de manière évolutive et cohérente tout le long de la représentation, comme c'est le cas dans *Giselle* ; d'autre part, parce que le temps imparti est très court : les danseurs devant passer d'une émotion à une autre de manière brève, en un instant, un peu comme le font les bébés par exemple, passant du rire au larme ou inversement, en une seconde. Cette écriture chorégraphique, exige alors de bricoler des manières de confectionner les émotions, autre que narratives. La technique corporelle mise en place entraîne et amène à l'émotion désirée.

En second lieu, le sous-geste technique est utilisé dans les moments de virtuosité, par exemple, dans *Giselle*, lors des solos des personnages principaux. À ce moment là, le danseur reconvoque la technique de base : penser à la vélocité des pieds, à l'étirement du dos, à la rapidité de la tête, au positionnement des bras, etc. A ce moment précis, le danseur reprend le dessus sur l'interprète pour offrir aux spectateurs une émotion de type esthétique.

Le sous-geste, qu'il soit narratif ou technique, accompagne le danseur le long de la représentation, il est cette lisière entre le corps et l'esprit, la vie intérieure et la visibilité extérieure, permettant au personnage d'exister, au danseur de réussir la chorégraphie. De

l'autre côté de la scène, les spectateurs usent aussi abondamment du sous-geste, en s'inventant des histoires, dialoguant avec eux-mêmes sur les qualités techniques de tel ou tel danseur. Cette communication intérieure joue dans la confection de leurs émotions, de leurs ressenties, de ce qui les touche dans cette chorégraphie.

B : Du côté du spectateur

« On rentre dans l'humanité avec eux. Au départ..... c'est des espèces de choses qui marchent..... et petit à petit, tu rentres dedans, on voit leur psychologie un peu, il y en a une, elle est un peu coincée, l'autre, c'est la vieille rancunière, après on se met des mots hein, c'est peut-être pas ça du tout..... ».

(Marie, spectatrice, 11 mai 2009, Toulouse)

Laurent Jullier souligne combien le cinéma sollicite toutes les facultés des spectateurs, sensorielles, cognitives et imaginatives : « car si un film sans personne pour le réaliser est difficilement imaginable, un film sans personne pour le regarder en donnant du sens aux données qui le composent l'est tout autant »⁷⁸¹. Le sens donné par les spectateurs participe à la confection des émotions, élaborées « sur-mesure » grâce au sous-geste. Le sous-geste du spectateur est permanent. Je retrouve ici les deux perceptions d'un sous-geste narratif d'un côté, technique de l'autre, perçu chez les danseurs. Très présent dans *MayB*, peut-être du fait d'une situation narrative moins claire que dans *Giselle*, le sous-geste narratif a été employé par les spectateurs rencontrés. En effet, ils cherchent souvent à comprendre ou donner un sens aux différentes saynètes auxquelles ils font face, et chacun s'invente une histoire, histoire qui les fait vibrer, les amenant encore davantage sur le versant des émotions, car, en choisissant leur histoire, elle s'adapte parfaitement à eux, à ce qu'ils sont, elle fait sens chez eux.

Giselle, en proposant une narration beaucoup plus claire, permet également moins aux spectateurs de construire leurs histoires, cependant, le sous-geste narratif reste présent, des interprétations se réalisent, mais il est vrai qu'il apparaît moins nettement dans les entretiens. Cette fois, c'est davantage le sous-geste technique qui transparait, les spectateurs jugent aussi la présence, la virtuosité du danseur, car, comme nous l'avons montré plus haut, la qualité technique de la danse transporte les spectateurs vers des émotions esthétiques attendues. Je retrouve donc un portrait en négatif en quelque sorte, entre les danseurs et les spectateurs : les

⁷⁸¹ JULLIER L., *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, coll. Champs/arts, 2012, p.17

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

danseurs de *Giselle* s'appuient davantage sur un sous-geste narratif alors que les spectateurs font référence majoritairement à un sous-geste technique dans la construction des émotions ; les danseurs de *MayB* semblent donner plus d'importance au sous-geste technique pour bâtir leur danse et atteindre les émotions, tandis que les spectateurs s'attachent davantage cette fois au sous-geste narratif.

I : Le sous-geste narratif

« De voir ces personnages à la fois par les costumes, par leurs expressions, par leurs déplacements, par ce qui est raconté... par ce que moi je me raconte ».

(Anna, spectatrice, 9 mai 2008)

MayB plonge les spectateurs face à d'incompréhensibles rituels, qui, par leur répétitions finissent par devenir sensé, ou du moins, laisse entendre qu'ils ont un sens, que chacun se met alors à chercher, à construire. Le spectateur est face à des gestes familiers, dans les jeux de mains, dans les grimaces des personnages, dans leurs relations les uns aux autres, mais qui, poussés à l'extrême, deviennent déformés, décalés, si bien qu'on ne reconnaît plus vraiment la vie quotidienne. Aussi, le spectateur, face à ces pièces du puzzle, cherche le long de la pièce, à le reconstruire, coller les morceaux de façon à y trouver du sens.

*« Quand il y a eu le coup de sifflet, je me suis dit, bon, de deux choses l'une, ou c'est un asile, ou c'est une prison. Et en fait assez rapidement, mais bon c'est peut-être parce que je suis très sensible à l'évocation de cette période, je me suis dit, ce sont des camps de concentration. {...} Après, il y a eu aussi la musique militaire, enfin moi je l'ai vu comme une musique militaire, je sais que j'en ai discuté avec d'autres, qui ont dit que ça faisaient musique un peu de cirques, moi pas du tout, je l'ai vu comme une musique militaire et ça m'a un peu conforté dans l'idée que ça se passait peut-être pendant la guerre. » (Marie, spectatrice, *MayB*, 11 mai 2008, Toulouse)*

*« Moi, ça me faisait très... maison de retraite tu vois.... où.... « tu te souviens », machin, on ressort les vieilles photos, on fait revivre des aviateurs de la Première Guerre Mondiale, des choses comme ça, enfin tu vois, et puis après paf, on se repose.... c'est fini.... et c'est l'heure des cachetons et puis voilà » (Sébastien, danseur-stagiaire, *MayB*, 13 juin 2009, Toulouse)*

Les corps renvoyés par *MayB* sont si proches et si lointain à la fois, ils nous accompagnent dans des mondes inconnus, où l'étrange se mêle au familier. Les spectateurs construisent alors une histoire, peut-être afin d'y voir plus clair ou de retrouver un fil, s'y attacher et le poursuivre, ne pas se perdre : « l'intentionnalité n'est pas le seul fait de l'artiste puisque le spectateur, boulimique de sens et de sensations, s'empare de tout ce qui est offert à son regard

pour tenter de l'organiser selon sa propre cohérence fabulatrice, ses attentes d'ordre affectif et autres. {...} Le spectateur fabrique de la représentation, du récit, de l'émotion, du sens par son propre jeu de débrayage perceptif »⁷⁸². Ainsi, une spectatrice « partit » sur le fil des camps de concentration interprète chaque scène en ce sens, même le spectacle terminé, elle cherche à reconstruire du sens :

« Celle qui était ronde, au début, je me suis dit mais pourquoi elle est là ? par ce que tous les autres sont hyper menus ou font délabrés comme il y en a une qui est comme ça, là, avec l'épaule relevée, enfin..... dans les camps de concentration, il y a la maigreur, les gens rachitiques tout ça, et puis là, tu vois quelqu'un de rond..... alors je me suis posée la question, pourquoi une ronde? Et après c'est en réfléchissant mais bon..... plus tard, après le spectacle, en me disant, parce qu'il fallait de tout! C'est des choses qui arrivent à tout le monde, quelque soit leur constitution, leur taille, leur âge.... » (Marie, spectatrice, 11 mai 2008, Toulouse)

L'individu interprète une situation, et cette interprétation conditionne le contenu de son émotion, car « les émotions émanent de la projection individuelle de sens effectuée sur la situation et non de celle-ci en tant que telle »⁷⁸³. La production des émotions face au spectacle de danse passe par l'interprétation du spectateur :

« C'était une émotion qui... ressemblait plus à de l'angoisseet de la peur. Parce que c'était... les personnages représentaient des masques, euh, des silhouettes fantomatiques, donc ça m'a fait penser à des choses qui font peur... les ténèbres, la souffrance, euh....., l'asile psychiatrique » (Claudine, spectatrice, 24 mai 2008, Toulouse)

Une multitude d'interprétations s'interpose entre soi et le monde : « l'émotion n'est pas une substance à portée de la main dont on se revêt dès lors que les conditions sont réunies pour l'afficher, elle est aussi le fait d'une négociation avec soi, avec les autres en soi, elle est la résultante d'une interprétation »⁷⁸⁴. Les mouvements du corps et du visage, mais aussi la tonalité des sons, leurs prosodies donnent suffisamment d'éléments aux spectateurs pour comprendre les scènes et les émotions représentées qui se succèdent les unes aux autres. Ce manque de précision, de clarté de ce qui est raconté, laisse aux spectateurs la possibilité de s'approprier la pièce. On se retrouve face à un paradoxe : une écriture chorégraphique très pointilleuse, ne laissant aucune marge à l'improvisation des interprètes d'un côté, des décors ou costumes absents ou ne laissant pas la possibilité de confirmer les indices ressentis à

⁷⁸² FEBVRE M. *Danse contemporaine et théâtralité*, op.cit., p.63 et 64

⁷⁸³ LE BRETON D., *Les passions ordinaires*, op.cit., p.143

⁷⁸⁴ LE BRETON D., op.cit., p.147

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

travers la gestuelle de l'autre. De cette manière, la pièce devient davantage intime, touchante, et d'autant plus percutante. Je vais m'arrêter par exemple sur les interprétations des spectateurs, différentes mais jouant toute sur la même corde émotionnelle : l'angoisse, la peur.

« Quand, euh..... ils font passer.... donc les membres du groupe ils les font passer comme s'ils montaient dans un wagon..... et là, vraiment, j'avais l'impression de voir une scène de déportation... » (Marilou, spectatrice, MayB, 8 mai 2008, Toulouse)

Cette manière d'interpréter la scène est directement une conséquence du théâtre dans laquelle la pièce est jouée. En effet, au Théâtre Garonne, il n'y a pas de trappe, aussi, les danseurs se sont adaptés à la disposition de la salle, en sortant sur les côtés de la salle, en enjambant un petit mur avant de disparaître. Dans un autre théâtre, si les personnages étaient sortis par le bas, à travers la trappe, cette spectatrice n'aurait peut-être pas « lu » dans cette image-là, un wagon en partance pour les camps de concentration.

Cette référence à la Deuxième Guerre Mondiale, apparaît souvent dans les discours des spectateurs, alors même qu'elle n'a jamais été évoquée clairement par la chorégraphe. Autrement dit, la proposition de Maguy Marin est suffisamment souple pour laisser la place d'interpréter, de traduire. La question du déplacement, de l'identité est bien présente dans *MayB*, mais chaque spectateur projette sa vision, son interprétation.

L'écriture chorégraphique proposée nous renvoie à des corps errants, des gestes saccadés, arrêtés. Lors des premières minutes de la pièce par exemple, sans musique pour les accompagner, les danseurs marchent d'un bout à l'autre du plateau⁷⁸⁵, de manière rapide, serrés les uns aux autres, reviennent sur leur pas, tournent sur eux mêmes, frottent le sol en le piétinant, poussent des halètements, parlent rythmiquement sans que nous comprenions le sens de la phrase, puis s'arrêtent, se remettent en route au son d'un sifflet. Pourtant, il n'y a pas de décor, de costumes, d'accessoires, ou de gestes qui pourraient nous renvoyer explicitement à ce moment-là de l'histoire. Mais cela suffit à de nombreux spectateurs pour y lire un état de guerre, tout particulièrement celui de la Deuxième Guerre Mondiale. Ces failles laissées volontairement dans l'écriture chorégraphique, la scénographie, on les retrouve également dans la partie théâtrale, je veux dire par là, tout ce qui concerne la parole. En effet, dans

⁷⁸⁵ Cf. Annexes, la représentation graphique de leurs cheminements, dans le carnet de terrain.

MayB, il manque l'ensemble des mots. Les personnages parlent pourtant, sous forme de grognements, de sons, généralement sans prononcer de phrases audibles. Mis à part la phrase répétée en début et fin de spectacle, issue de *Fin de Partie* de Samuel Beckett: « Fini. C'est Fini. Ça va finir. Ça va peut-être finir ». Les danseurs parlent, mais sans qu'on puisse saisir ce qu'ils disent. Pourtant, le manque donne la possibilité pour le corps-lecteur de s'approprier ces corps-textes, et de vivre des émotions d'autant plus intenses.

Du côté du ballet *Giselle*, la marge de manœuvre semble plus étroite, probablement parce que la grande majorité des spectateurs rencontrés connaissaient déjà l'histoire. Sur les 11 spectateurs rencontrés, 4 avaient précédemment assistés à une représentation de ce ballet, et seulement deux n'avaient pas souhaité lire le livret proposé à l'entrée avant l'ouverture du rideau. La plupart des spectateurs rencontrés ont réagi à l'histoire de *Giselle*, certains ont été émus aux larmes, tristes de la voir devenir folle, puis mourir (Céline, Sacha, Ludivine, Candice, Caroline). Ils sont transportés par le romantisme de l'acte II, par cette histoire d'amour entre les deux personnages principaux (Candice, Cathy, Tristan, Charlotte, Micha, Armelle).

L'histoire est limpide, aussi, parmi les spectateurs, je n'ai pas constaté ce sous-geste narratif très visible comme c'est le cas chez les spectateurs de *MayB*. Face à *Giselle*, l'histoire est plus claire, les spectateurs ont moins besoin d'interpréter les mouvements pour donner du sens à l'histoire. Par contre, ils ont beaucoup développé le sous-geste technique.

2 : Le sous-geste technique

Lié à la performance des danseurs, le sous-geste technique accompagne les spectateurs vers les émotions esthétiques. En effet, les spectateurs sont admiratifs, ils perçoivent les mouvements des corps-dansants comme extraordinaires, d'autant plus quand ils pratiquent eux-mêmes la danse, car ils en connaissent intimement les difficultés. Les spectateurs dans les entretiens évoquent la fascination qu'ils éprouvent pour ces corps-dansants. Ils sont émus, touchés, pas seulement de l'histoire qui est racontée ou vécue par les personnages, mais également par la performance des danseurs, la beauté d'un mouvement, d'une phrase chorégraphique comme le souligne ces extraits :

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

« J'aime pas beaucoup le terme mais c'est vraiment une performance, vraiment, épatante et émouvante » (Mathieu, spectateur, MayB, 13 mai 2009, Toulouse)

« J'étais ébahie parce que faisaient les danseurs... ça m'a touchée, je voyais quelque chose que je n'ai jamais vu dans d'autres ballets... {...} Il devait y avoir vraiment des heures, des heures de travail, de répétition... pour arriver à ce point là..... Là c'est, c'est la perfection quoi. » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

La performance des danseurs est également émouvante pour les spectateurs, car ils ont conscience du sacrifice demandé pour atteindre ce niveau, de l'énergie déployée chaque jour pour offrir un spectacle de cette qualité. Les danseurs se donnent corps et âmes, « ils se défoncent » (Tristan à propos de *Giselle*), ce « don », cette « générosité » (Armelle et Candice à propos de *Giselle*) des danseurs, cette « précision », cette « rigueur » (Micha, Cathy, à propos de *Giselle*) est touchante pour les spectateurs. Les danseurs sont « impressionnants » (Myriam, Marie, à propos de *MayB*). C'est « extraordinaire » (Charlotte, Micha, à propos de *Giselle*), « magnifique » (Caroline à propos de *Giselle*) et « fascinant » (Laura, Anna, Jean, à propos de *MayB*). Ce vocabulaire à propos des danseurs, je le retrouve aussi bien du côté des spectateurs de *MayB* que de *Giselle*. Tout au long de la représentation, les spectateurs dialoguent avec eux-mêmes, en portant des jugements sur les danseurs (positifs ou négatifs), c'est ce que je nomme le sous-geste technique. Ce type de sous-geste les transporte aussi vers des émotions positives, ou négatives. C'est en ce sens que les émotions sont des médiations entre soi et la chorégraphie, mais je n'empiète pas davantage sur ce point, traité lors du troisième moment de ce travail.

« J'ai trouvé que c'était un très très beau spectacle et.... j'étais heureuse de voir ce spectacle là, dans ce cadre là avec des.... des danseurs aussi beaux, aussi performants.... {...} C'est le privilège d'être là, par la beauté des lieux, la beauté du spectacle, la beauté de la musique » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

Je parle ici « d'émotions esthétiques », en désignant ainsi, comme la définition de l'esthétique, ce qui est relatif au jugement du beau. Aussi, derrière ce que je qualifie d'émotions esthétiques, se retrouvent toutes les références à la beauté, l'harmonie des formes, des couleurs, de l'ensemble des danseurs. J'y intègre également les émotions liées à la qualité corporelle des mouvements, les lignes des corps, les prouesses techniques de sauts, de tours, de levés de jambes, qui procurent aux spectateurs une émotion oscillant entre l'admiration et la fascination de l'image dansante perçue face à eux.

Les corps-dansants fascinent car, rompus à des années de travail, ils sont capables de restituer

un mouvement, un geste, que le spectateur sait difficile à exécuter, avec une facilité déconcertante, d'où l'admiration des spectateurs.

« J'ai de l'admiration parce que moi j'ai beaucoup sué, et je suis jamais arrivée là..... » (Cathy, spectatrice, Giselle, 19 juin 2008, Montauban)

« Parce que quand on a mis les pointes, on sait que... même si tu t'allèges un maximum..... ça fait beaucoup de bruit quoi.... et on sait aussi que pour redescendre de la pointe tout en légèreté euh... ben c'est un sacré boulot quoi ! » (Charlotte, spectatrice, Giselle, 7 juin 2008, Montauban)

Cette notion de beauté des gestes comme des corps, entraînent les émotions esthétiques. Ces différentes émotions esthétiques sont liées par les spectateurs au « don de soi » des danseurs.

« Je me disais des trucs débiles (elle rit) par exemple, tu vois, tiens la danseuse.... quand elle faisait certains pas de danses ou quoi, je.... je me disais, elle ne laisse pas paraître justement l'effort et eh... et peut-être même la douleur et.... je trouve ça super pro quoi. Enfin tu vois de, de laisser paraître au spectateur la facilité, de ces pas et de ces trucs... c'est.... pour moi super difficile, enfin... enfin il y a beaucoup de travail derrière, et tu le sens pas en tant que spectateur et ça je trouve, c'est super fort. Bon en même temps, voilà, c'est un peu des super danseurs donc.... Et du coup c'est d'autant plus.... enfin voilà, j'avais encore plus envie de.... enfin voilà, du coup c'est vraiment du don. Et je trouve ça super super beau quoi. Donc ça, ça me donne aussi de l'émotion quoi. Je trouve ça super beau, je me dis.... c'est un travail d'une vie... oh là là là, ces gens qui..... voilà. Ils sont très généreux quoi » (Armelle, spectatrice, Giselle, 24 octobre 2009, Paris)

Le rideau s'ouvre, les lumières illuminent la scène, les danseurs rentrent, la « magie » commence... ou du moins, c'est ce qui est attendu par les spectateurs venant assister à une représentation d'un ballet classique. La danse classique, du fait même de sa construction historique, est liée à la beauté : les corps-dansants doivent être gracieux, aériens, sublimes. Les danseurs doivent cacher la souffrance, la difficulté de réaliser les chorégraphies, ils ne doivent laisser transparaître que la beauté du geste. Cette recherche de beauté, de perfection des lignes, est d'ailleurs présente dès le début de l'apprentissage chez les danseurs, amateurs comme professionnels, ainsi, dans les cours de danse classique, on cherche le geste « idéal », « parfait », « beau ». Un danseur m'indique en entretien combien il déteste les salles où le public est proche de la scène, car les spectateurs peuvent voir la transpiration, entendre la respiration, ce qui gâche selon lui la « magie » du spectacle.

Au fond, en regardant un danseur ou une danseuse évoluer sur scène, le spectateur ne peut pas se reconnaître dans ce corps, car il est trop éloigné du sien, tout comme le corps des sportifs de haut niveau :

Moment II : ... En passant par la confection des émotions...

« la célébration des héros sportifs, comme les autres littératures mythologisantes, opère une transfiguration des actes réellement accomplis et des personnes. La réalisation d'une performance extrêmement difficile, réussie au terme d'un travail coûteux, rationnel, opiniâtre, etc., devient un geste léger, harmonieux, évident, l'agent passant par une sorte « d'état de grâce », d'inspiration créatrice, ou par un état de médium dont le corps laisse passer une énergie d'un calibre supérieur à celui du commun des mortels (les « surhommes »)⁷⁸⁶.

« J'étais super impressionnée..... à un moment donné, tu sais la série des entrechats, il arrête pas, il arrête pas {...} ses entrechats six, tu sais, on s'est regardé avec ma copine, on s'est dit : « haaa sublime quoi » ! {...} et c'était beau parce que ça passait facilement » (Coralie, spectatrice, Giselle, 23 mai 2010, Toulouse)

Le don et la grâce semblent faire partie de l'imaginaire lié à la danse. Le passage en scène, sorte de temps suspendu, devient un moment « exceptionnel ». Il tend à transformer le danseur ou la danseuse, porté par la musique, le rôle, la beauté des costumes, la prouesse corporelle, en être fascinant, soulevant l'admiration du public. Les spectateurs construisent ainsi les émotions esthétiques. (Du moins quand la magie opère, comme nous le verrons lors du troisième moment).

« C'est plus du visuel, pour moi l'émotion elle était plus visuelle, d'ordre esthétique. Ben je sais pas le côté.... le côté virginal, ben ce que je disais tout à l'heure en fait. Le côté quand même gracieux, gracieux, des danseuses..... la fragilité..... Ce genre de choses. Tu vois, toutes ces filles, qui dansent pendant deux heures, il y a un côté émouvant ! » (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

« C'étaient des larmes d'admiration, mais c'est une émotion où on a du mal à savoir d'où ça vient. C'est la beauté voilà. » (Caroline, spectatrice, Giselle, 29 mai 2010, Toulouse)

Si la danseuse principale déclenche des émotions chez les spectateurs, il en est de même du corps de ballet. En effet, à de nombreuses reprises, le corps de ballet est cité dans les entretiens, provoquant des émotions esthétiques. La géométrie des corps des danseuses dans l'espace donne la sensation d'un tableau mouvant, surtout dans le second acte, où vêtues du même costume, elles émeuvent le spectateur :

« Ce qui m'a touché, c'est pas tellement.... enfin tu vois je me suis dit à plusieurs moments, c'était pas tellement le corps, euh.. le corps individuel... c'était vachement... le corps collectif aussi » (Sacha, spectateur, Giselle, 16 mai 2008, Montauban)

« De l'admiration, par rapport au prouesse technique quoi, enfin.... quand elles font leurs arabesques sur pointes là, en plongée, mais.... tu te demandes si il y a des fils pour les tenir quoi ! Ça paraît tellement dingue quoi ! c'est vraiment magnifique. Et puis, j'ai été impressionnée aussi par le côté très synchro du corps de ballet » (Coralie, spectatrice, Giselle, 29 mai 2010, Toulouse)

⁷⁸⁶ DEFRANCE J., *Sociologie du sport*, Paris, La Découverte, 2003, p.78.

Quand est-il de *MayB* ? A priori, il n'y a pas d'esthétique dans cette pièce :

« c'est une pièce vraiment particulière sur l'écriture chorégraphique, la danse quoi, elle est pas, c'est pas dans la beauté, c'est pas dans l'esthétique, c'est vraiment, je pense justement un peu dans la laideur du corps » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse)

Pourtant, la référence à la beauté intervient également dans les entretiens : ici, la beauté n'est pas celle correspondant à la norme du danseur classique, gracieux, c'est une beauté différente mais qui touche tout autant les spectateurs.

« ça montre..... euh quelque chose de moche, mais dans la manière de le présenter c'est beau, même les visages, j'ai trouvé que... le monsieur, le vieux monsieur, je me suis délecté à le regarder euh... » (Christian, spectateur, MayB, 9 mai 2009)

Les visages, les expressions, les mouvements chorégraphiques offrent de “beaux moments” aux spectateurs. Derrière la laideur de la forme première, il distingue alors la beauté du propos. Les tableaux chorégraphiques se succèdent offrant aux spectateurs le temps de mémoriser, photographier les passages qu'ils jugent les plus beaux, dans le sens des passages qui les touchent le plus. Cependant, les émotions de type esthétiques sont beaucoup plus présentes dans le ballet classique, après tout, quand on assiste à un ballet du répertoire tel que *Giselle*, on attend avant toute chose d'être touché par la beauté, qu'elles soient corporelle à travers les corps-dansants, plastiques par le décor, la lumière, harmonieuse de part la musique. L'histoire importe moins, elle n'est que le prétexte au développement de la féerie attendue. On souhaite être divertie, emporté par la beauté du spectacle, aussi, c'est avant tout ce type d'émotions qui transparait dans les émotions chez les spectateurs. Au contraire, dans une pièce comme *MayB*, les émotions esthétiques sont visibles aussi, mais quasiment par surprises, on ne s'attend pas à trouver la pièce belle, on attend de vivre une expérience avant tout. Les spectateurs n'attendent pas la même chose devant une pièce contemporaine ou un ballet classique, aussi, les émotions qu'ils évoquent dans les entretiens ne sont pas similaires. Dans *MayB*, les spectateurs s'appuient énormément sur le sous-geste narratif pour construire leurs émotions. Ils sont davantage happés par ce que raconte ces corps, cette pièce, tandis que les spectateurs de *Giselle* sont surtout impressionnés de la beauté du ballet, des danseurs, de la musique. Aussi, c'est davantage un sous-geste technique qui accompagne la production de leurs émotions.

Entracte II

Ce deuxième moment de réflexion m'a permis de faire le tour de mon objet, en cherchant du côté de l'atelier des émotions. J'ai constaté combien ces dernières étaient façonnées par les uns et les autres, danseurs ou spectateurs ; les émotions construisent le lien tout le long de la représentation entre ces corps de part et d'autre de la scène. La « matière première » à cette confection, nécessaire, incontournable reste la *corps et graphie*, l'écriture chorégraphique, liée à une technique, qui permet de poser les bases de la confection prochaine des émotions, car elle donne le ton en quelque sorte, assure une corporéité particulière, une manière d'exprimer et de représenter les émotions à travers les corps-dansants. J'ai noté combien chaque écriture donne lieu à un type de corps, une manière propre de bouger, d'évoluer dans cet espace scénique. Les « matières ajoutées » viennent confirmer cette atmosphère première, à travers le jeu musical, nécessaire dans ces pièces, il colore l'ambiance, mais aussi les décors, les éclairages et les costumes, qui fournissent des ancrages supplémentaires, révélant davantage les émotions esthétiques, dessinant les scènes en donnant des accroches supplémentaires aux spectateurs comme aux danseurs pour « rentrer » dans la pièce.

Cette production des émotions s'appuie donc sur une matière extérieure : l'écriture chorégraphique, les matières ajoutées, comme dispositifs à la confection, mais elle n'existe qu'au travers des corps lui donnant chair, qu'au travers des esprits lui donnant sens. Les danseurs se concentrent sur leurs personnages, ce dépouillement d'eux-mêmes pour donner vie au personnage forme une expérience sensible qui demande du temps, un travail de répétition, de tâtonnement, de doute et de jouissance s'empare d'eux jusqu'à la rencontre avec le personnage, ce que tel danseur fera de ce personnage et ce que ce personnage fera de ce danseur en retour.

Enfin les émotions sont confectionnées « sur mesure », chaque danseur apportant sa manière de faire et d'être à travers le sous-geste qu'il invente, en collaboration avec le maître de ballet, répétiteur, partenaires... chaque spectateur construisant à partir du corps visible face à eux, le sous-geste l'accompagnant, narratif ou technique, le corps et l'esprit se mêle pour l'accompagner sur le chemin des émotions, qu'elles soient esthétiques ou narratives.

Je me suis focalisée ici sur les émotions, confectionnées d'un point de vue individuel en

partant d'une matière sociale et collective. Lors du troisième et dernier moment de cette thèse, je voudrais m'intéresser à la propagation des émotions, en démontrant comment elles font le lien entre l'œuvre, le corps, puis les corps présents dans la salle de représentation. Les émotions seront alors comparées à un pont, emprunté par les uns et les autres, nous reliant à notre passé, notre histoire ; permettant de mieux nous connaître et de découvrir autrui.

Danse, émotions et pensée en mouvement



Giselle, Myrtha et les Willis, Acte II (Aurélie Dupont, Emilie Cozette). Photographie de Christian Leiber

MOMENT III/... VERS LE MOUVEMENT ÉMOTIONNEL LORS DE LA REPRÉSENTATION CHOREGRAPHIQUE : LES ÉMOTIONS COMME MEDIATION

« Tous les contacts physiques et psychiques, les échanges de plaisir et de douleur, les conversations et les silences, les manifestations d'intérêts communs ou opposés qui se produisent sans cesse – voilà d'abord ce qui fait la prodigieuse solidité du tissu social, sa vie fluctuante, avec laquelle ses éléments trouvent, perdent, déplacent sans cesse leur équilibre ».

*Georg Simmel*⁷⁸⁷

Comment se transmettent les émotions lors d'une représentation chorégraphique ? Comment sont-elles captées, modelées, renvoyées par les uns et les autres, dans un échange permanent entre danseurs et spectateurs ? Enfin, comment agissent-elles sur la matière même de la chorégraphie, permettant une recreation de celle-ci lors de chaque représentation ?

La circulation est au cœur de ce troisième moment. En effet, la danse met les corps en mouvement : les corps-dansants évoluent constamment, glissant d'un pas vers un autre, dans des amplitudes et des gestuelles variables, des plus étendues aux plus infimes. D'autre part, en choisissant la focale des émotions, je retrouve le mouvement. Les émotions varient dans leur forme, leur intensité, dans ce qu'elles signifient : peur, colère, joie, tristesse...

Le spectacle vivant, qu'il soit chorégraphique ou théâtral, représente les émotions souvent de manière exacerbées. Les émotions sont exprimées en effet de manière intense, extrême, sans que cela soit considéré comme honteux ou répréhensible, comme c'est le cas dans la vie « normale ». Les personnages sont souvent atypiques (*MayB*), voire hystériques (c'est le cas de *Giselle*, la scène de la folie). Dans cet espace social si particulier de la salle de spectacle, les personnages se laissent déborder par leurs émotions, alors que les danseurs leur donnant corps les maîtrisent totalement. Les émotions représentées ne sont plus contrôlées, maîtrisées comme dans le cadre de la vie sociale. Je me trouve alors face à un

⁷⁸⁷ SIMMEL, *Sociologie, op.cit.*, p.56

paradoxe. D'une part, les émotions des personnages sont exacerbées, mais elles sont en même temps parfaitement contrôlées, maîtrisées par les danseurs qui les représentent.

Les émotions constituent le pont invisible nous reliant les uns aux autres, au monde, à ce qui nous entoure, c'est pourquoi je les envisage ici comme médiation. J'utilise ce terme dans le sens d'entremise, d'intermédiaire, étymologiquement, on peut le rattacher à *médius*, qui signifie « qui est au milieu »⁷⁸⁸. Cette médiation des émotions, se perçoit de deux manières différentes. En restant dans le cadre de la représentation chorégraphique, je constate en premier lieu combien les émotions permettent à chacun de s'adapter à la pièce, de tisser des liens intérieurs pour la faire intime. Elles participent également à l'évaluation de la pièce, car les spectateurs l'aiment ou la détestent, ils sont emportés ou indifférents face à la chorégraphie et ils justifient ces jugements à travers les émotions ressenties ou absentes. D'un autre côté, elles sont échangées entre les individus présents ce soir-là, avec qui les spectateurs et les danseurs partagent ou non les vibrations émotionnelles. Des indices corporels laissent transparaître cet échange, je le montrerai lors de ce troisième moment. Cet échange vient modeler sensiblement la chorégraphie elle-même. Le mouvement des émotions sera donc envisagé comme une adaptation de soi à la chorégraphie dans un premier temps ; puis comme une adaptation de soi aux autres dans un second temps.

⁷⁸⁸ BLOCH O., VON WARTBURG W., *Dictionnaire étymologique, op.cit.*, p. 399

Titre 1 : Le mouvement des émotions chorégraphiques, une adaptation de soi à l'œuvre

« Le théâtre de la lecture, comme celui du sommeil, est l'une de ces situations d'inaction apparente qui reposent pourtant sur la permanence de l'initiative individuelle, où l'on acquiesce à une certaine passivité, mais une passivité active, vigilante ».

Marielle Macé⁷⁸⁹

Je m'intéresse en premier lieu à l'individu. Non pas le groupe, constitué par un ensemble de personnes, mais bien l'individu, singulier, particulier, se trouvant ce soir-là face à cette chorégraphie. Il s'agit alors d'observer comment le social l'imprègne ; comment, là où il apparaît seul, se dessine en réalité un halo de liens sociaux faisant de lui ce qu'il est : la famille, les relations amicales, professionnelles, son parcours au travers des institutions sociales qu'il a rencontrées dès sa naissance... Un ensemble de dispositions liées aux différentes socialisations l'accompagne, le sculpte, et le construit⁷⁹⁰ ; aussi, même seul face à une chorégraphie, sans aucune parole échangée avec autrui, il reste entouré, relié au monde social. Ce lien apparaît de deux manières différentes : à travers le passé tout d'abord, car, face à ces « images en mouvements » des corps dansant sur la scène, les émotions représentées viennent tirer des fils de la mémoire de chaque spectateur. Reconsidérés à travers cette focale, les souvenirs intimes se mêlent, fabriquant de nouvelles émotions en devenir. D'autre part, les émotions jouent un rôle dans la construction du sens, et de l'évaluation que chacun va faire de la pièce, construisant ainsi au cours de la représentation une expérience émotionnelle.

⁷⁸⁹ MACÉ M., *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 54

⁷⁹⁰ LAHIRE B., *L'homme pluriel, les ressorts de l'action*, op.cit.

Chapitre 1 / La mémoire comme « boîte à couture », réseau intérieur des émotions

Voici un domaine envisagé très tôt lors de ce travail. Et pour cause, j'en fais régulièrement l'expérience. Je connais cette sensation, sorte de « piqûre de rappel » venant me transporter ailleurs, dans un autre espace-temps et qui pourtant se rattache au présent, au travers une émotion reconnue, vécue précédemment et qui ressurgit alors, tissant un pont entre le temps passé et actuel.

Face à des corps-dansants racontant une situation, une histoire, des bribes narratives, comme c'est le cas avec *Giselle* et *MayB*, le spectateur se retrouve parfois touché émotionnellement par une attitude ou une gestuelle venant le plonger dans ses souvenirs, ses références, eux-mêmes chargés émotionnellement. Ainsi, il reconnaît au détour d'un mouvement, un souvenir paraissant similaire. Ce souvenir s'emmêle alors avec la réalité présente, et le spectateur participe à sa reconstruction : le souvenir est retravaillé à partir de l'instant vécu. L'émotion est bien le pont qui semble lier le présent et le passé de l'individu, « dans un sens immédiat aussi bien que symbolique, et corporel aussi bien que spirituel, nous sommes à chaque instant ceux qui séparent le relié ou qui relient le séparé »⁷⁹¹ souligne Simmel. Je connais ce pont pour l'avoir maintes fois expérimenté, aussi, je comprends aisément mes interlocuteurs lorsqu'ils l'évoquent.

J'envisage la mémoire comme « la boîte à couture » des émotions : une boîte à couture, conservée, modelée au cours du temps, contenant l'ensemble des fils, aiguilles nécessaires, tout le matériel utile dans la confection des émotions. En reliant les émotions présentes et passées par l'intermédiaire des émotions visibles sur la scène, les corps-dansants permettent de réunir au sein de chaque individu, ce qui était jusqu'alors séparé : un moment artistique, extérieur à l'individu, se lie d'un moment intime, qui lui est propre. Ce pont des émotions nourrit l'individu, en faisant de ces corps-dansants distants sur la scène, extérieurs à l'individu spectateur, des corps presque familiers ; en faisant de cette histoire racontée, une histoire aux élans d'intimité. L'intériorité des émotions emmagasinées par la mémoire s'ajuste ainsi à l'extériorité des émotions représentées, visibles sur la scène.

⁷⁹¹ SIMMEL G., « Pont et porte », *La tragédie de la culture*, Paris, Payot, 1988, p.162

Les mouvements réalisés par les corps-dansants sont alors traversés par les spectateurs qui leur donnent une nouvelle signification : ils viennent tirer des souvenirs émotionnels familiaux d'un côté, des souvenirs collectifs de l'autre, enfin, ils s'accompagnent aussi parfois de références fictives. Tous ces fils sont tissés lors du déroulement de la chorégraphie, chaque spectateur confectionnant ainsi une expérience unique de la pièce : il se remémore des moments familiaux ou des souvenirs historiques, collectifs, des références artistiques passées. Ces fils sont chargés d'émotions particulières, et participent à fabriquer les émotions de chacun, ressenties lors du spectacle, c'est un mécanisme rencontré chez tous les spectateurs, excepté lors d'un échec de la transmission des émotions, mais j'y reviendrai plus loin⁷⁹².

I : Les fils intimes des émotions, ramifications familiales

« C'est que la danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposée dans le monde, dans une sorte d'espace-temps qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique »
Paul Valéry⁷⁹³

La danse transporte le public dans un monde parallèle, empli de familiarité et de surprise, lui permettant ainsi de traverser une réalité pour en découvrir une nouvelle. Les émotions sont confectionnées à partir des émotions représentées sur le plateau et l'intimité sociale du spectateur, elles constituent alors le pont entre deux mondes : celui du spectateur et celui de la scène, de ce qu'elle représente, de ce vers quoi elle le transporte.

L'intimité sociale semble être un oxymore, car l'intime, c'est ce qui est intérieur, profond, parfois caché, tandis que le social peut correspondre à l'idée d'extériorité, de communauté, de collectif. Mais l'intime est façonné par le social : je désigne ici l'intimité comme un tissu invisible qui recouvre chaque individu. Ce tissu l'accompagne continuellement : sa forme, sa protubérance, son poids jouent sur le corps de chacun, le marquent, l'entravent ou non dans ses actions, le protègent, l'entourent d'une manière différente. Cette intimité est

⁷⁹² Cf. p. 386

⁷⁹³ VALÉRY P., « Philosophie de la danse », *œuvres Tome I*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1390-1403

nourrie par le social, aussi, même dans une solitude extrême, perdue sur une île déserte par exemple, au fond, l'individu ne l'est jamais⁷⁹⁴. Il porte en lui les marques de la socialisation : les habitudes, les pratiques qui le caractérisent sont l’empreinte de l’histoire familiale et sociale de sa classe d’appartenance.

Lors d'une représentation chorégraphique « classique », je veux dire par là, respectant les normes théâtrales traditionnelles⁷⁹⁵, le spectateur peut connaître, parfois, cette sensation de solitude : parler avec son voisin est officieusement interdit, sous peine d'être foudroyé du regard par les autres spectateurs, voire de déclencher un « Chuttttt » réprobateur. Chacun doit rester en « face à face » avec la pièce. Je reviendrai plus loin sur cette fausse solitude, car la présence des corps autour, même silencieuse, n'en demeure pas moins intense, voire bruyante. Cependant, certains spectateurs ont souligné cette sensation d'être « dans une bulle », coupés des autres, comme en tête en tête avec la chorégraphie :

« J'ai plus tendance à me focaliser sur mes émotions à moi, et faire abstraction des personnes qui sont autour » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

Un cheminement intérieur, riche, complexe, est observable en effet. L'analyse des entretiens permet de mettre à jour ce mécanisme intérieur. Les spectateurs conversent avec eux-mêmes tout au long de la représentation : j'ai précédemment évoqué ce sous-geste du spectateur, comment il joue un rôle dans la construction des émotions. Ce sous-geste est constitué de l'intimité sociale de l'individu. Dans le silence de la salle de spectacle, assis dans l'obscurité, il continue d'être avec les autres, car ses références, son réseau social, l'accompagnent en quelque sorte. En tête à tête avec eux-mêmes, les spectateurs créent le lien d'une autre manière, ils inventent des chemins singuliers face à la chorégraphie, se perdent dans leurs rêveries, pour mieux revenir ensuite à la danse. Les émotions sont le vecteur de ces « échappées », parenthèses permettant de s'approprier la pièce, la rendre

⁷⁹⁴ ELIAS N., *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991 (1987). Il écrit à propos du roman *Robinson Crusoé* de Daniel DEFOE : « même Robinson porte la marque d'une certaine société, d'un certain peuple et d'une certaine catégorie sociale. Coupé de toute relation avec eux, perdu sur son île, il adopte des comportements, forme des souhaits et conçoit des projets conformes à leurs normes ; il adopte donc ses comportements, forme ses souhaits et conçoit ses projets tout autrement que Vendredi, même si sous la pression de la situation nouvelle, ils font tout pour s'adapter l'un à l'autre et se transforment mutuellement pour se rapprocher », p.64-65.

⁷⁹⁵ J'entends ici le fait que les spectateurs sont installés dans la salle, assis sur des fauteuils, plongés dans l'obscurité, tandis que les comédiens, les danseurs ou les musiciens sont sur scène, en représentation. Je ne parle donc pas des pièces développant des mises en scène mêlant les spectateurs et les danseurs, je n'évoque pas non plus le cas des performances.

familière et d'autant plus touchante, émouvante.

Bien sûr, Maurice Halbwachs est très vite apparu comme l'appui principal de cette réflexion. Dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, je retrouve cette intuition du pont évoquée plus haut :

« Au cours d'une rêverie triste ou heureuse, telle période de notre existence, telles figures, telles pensées d'autrefois, qui s'accordent avec notre disposition actuelle, semblent revivre sous notre regard intérieur : ce ne sont pas des schèmes abstraits, des dessins ébauchés, des êtres transparents, incolores ; nous avons au contraire l'illusion de retrouver ce passé inchangé, parce que nous nous retrouvons nous-mêmes dans l'état où nous le traversons. {...} Ainsi nous croyons en même temps que le passé revit dans le présent, et que nous quittons le présent pour redescendre dans le passé. Cependant, ni l'un ni l'autre n'est vrai : tout ce qu'on peut dire, c'est que les souvenirs, comme les autres images, imitent quelquefois nos états présents, lorsque nos sentiments actuels viennent à leur rencontre et s'y incorporent »⁷⁹⁶.

La rêverie permet de retrouver des souvenirs. Comme une traversée, l'individu retourne vers un endroit familier, dont il avait oublié l'entrée, parfois même son existence. Regarder une pièce chorégraphique permet aussi ces résurgences, provoquant le souvenir, le déjà vu, le déjà vécu, elle ramène à la surface nos émotions les plus intimes :

« *Le spectacle, joue sur des rappels intimes, de joies ou tout ça.....enfin, je sais pas comment dire, mais, ces sentiments là sont rappelés, par les scènes, par ce qu'on voit, ces espèces de petites scènes très simples* » (Mathieu, spectateur, *MayB*, 13 mai 2009, Toulouse)

« *Ça faisait comme des moments de flashes, ça me rappelait quelque chose sans savoir quoi exactement, mais ça me rappelait.... des choses que j'ai vues ou que j'ai vécues... donc c'était une autre forme d'émotion.* » (Charlotte, spectatrice, *MayB*, 8 mai 2009, Toulouse)

Les expressions telles que : « Rappels intimes », « se remémorer », ces « moments de flashes » utilisés par les spectateurs évoquent les « piqures de rappels » décrites précédemment. Regarder la scène, observer ces mouvements, ces gestes simples, dépeints par les spectateurs comme « quotidien », « petite scène » non explicite dans *MayB*, laisse une place à leurs propres souvenirs. Une brèche est ouverte dans laquelle ils peuvent glisser leurs mémoires, leurs vécus, leurs émotions. Y compris dans *Giselle*, où les spectatrices peuvent retrouver dans la situation du personnage des échos à leur propre

⁷⁹⁶ HALBWACHS M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925) p.26-27

histoire :

« En revanche, je pense qu'on a toutes vécu des trahisons, des..... des déceptions amoureuses et que..... on se reconnaît là-dedans » (Ludivine, spectatrice, Giselle, 21 avril 2008, Montauban)

Ainsi, ils intègrent de manière encore plus intenses ces émotions visibles sur la scène, ils les incorporent. D'où la difficulté d'en parler :

« Il y a eu tellement de choses, tellement variées, et... finalement qui ont.... comment dire, qui ont fait vibrer des cordes intimes, que... c'est pas très facile d'en parler » (Mathieu, spectateur, MayB, 13 mai 2008, Toulouse)

Pas très facile d'en parler non plus, car ce cheminement intérieur reste flou, non précisé, ni balisé. Ils ne savent pas exactement pourquoi ils ont pensé à ça, à ce souvenir-là, précisément, comment cela s'est déroulé, développé, ni à quoi cela renvoie exactement. Il s'agit davantage de sortes « d'émotions fantômes » qui apparaissent au cours de sensations chorégraphiques. L'écriture chorégraphique devient le détour permettant aux émotions de surgir à nouveau. Une sorte de renaissance, recreation émotionnelle. Halbwachs écrit à propos des souvenirs et des émotions :

« Si nous voulons nous rappeler la tristesse, la douleur, d'une intensité et d'une nuance déterminée, ressentie par nous, nous ne pourrions pas l'évoquer isolément, mais il nous faudra prendre un détour : nous ne partirons point de ce qu'il y a de plus personnel dans l'événement, de notre réaction affective, mais nous songerons d'abord à la succession de la maladie, des derniers moments, des funérailles, du deuil, ou encore aux parents et aux amis du mourant, ou encore à l'endroit où il habitait, à la ville où nous avons dû nous rendre pour le voir avant sa fin, etc. »⁷⁹⁷.

Il souligne ainsi combien les émotions ne surgissent pas de « nulle part », de manière spontanée et incontrôlée, mais au contraire comment elles sont produites par le détour de souvenirs, de circonstances reconvoquées par l'individu. La chorégraphie entraîne les spectateurs, les accompagne, suggère les détours à prendre, à suivre, d'une manière assez souple pour laisser passer sa propre « émotion-fantôme ». Ce concept est modelé à partir du *souvenir-fantôme*, proposé par Henri Bergson dans *L'énergie spirituelle*. Dans le Chapitre intitulé *Le rêve*, issue d'une conférence faite à l'Institut Général Psychologique le

⁷⁹⁷ HALBWACHS M., *op.cit.*, p.34

26 mars 1901, il propose la notion de *souvenir-fantôme* pour comprendre le mécanisme des rêves. Les souvenirs forment selon lui un tout, une pyramide « dont le sommet sans cesse mouvant coïncide avec notre présent et s'enfonce avec lui dans l'avenir »⁷⁹⁸. Ainsi, certains souvenirs sont mis en lumière par l'instant présent, mais une multitude de souvenirs se terrent dans cette pyramide, attendant d'être illuminés à leur tour. Pour Bergson, ses souvenirs conservés « dans ses plus obscures profondeurs y sont à l'état de fantômes invisibles »⁷⁹⁹. Fantômes invisibles, ils ne réapparaîtront qu'en certaines occasions, notamment par exemple lors d'un rêve :

« Supposez {...} que je m'endorme. Alors ces souvenirs immobiles, sentant que je viens d'écarter l'obstacle, de soulever la trappe qui les maintenait dans le sous-sol de la conscience, se mettent en mouvement. {...} Eh bien, parmi les souvenirs-fantômes qui aspirent à se lester de couleur, de sonorité, de matérialité enfin, ceux-là seuls y réussiront qui pourront s'assimiler à la poussière colorée que j'aperçois, aux bruits du dehors et du dedans que j'entends, etc., et qui, de plus, s'harmoniseront avec l'état affectif général que mes impressions organiques composent »⁸⁰⁰.

Pour Henri Bergson, le souvenir-fantôme vient se mêler à la « réalité » de l'individu dormeur⁸⁰¹. Ainsi, les bruits qui l'entourent pendant son sommeil par exemple, vont venir tirer tel souvenir fantôme plutôt que tel autre : un chien aboyant dehors se transformera en hurlement dans son rêve. De la même manière, la danse convoque des souvenirs chez les spectateurs, chargés d'émotions. La représentation chorégraphique permet alors une sorte de fabrication nouvelle des émotions : les émotions ressenties en voyant la pièce sont le mélange entre les émotions représentées sur la scène et les émotions passées, pourtant ces dernières n'apparaîtront jamais de la même manière qu'autrefois, elles servent alors de support, comme une sorte de glaise nécessaire à la confection des émotions.

Certes, le spectateur ne dort pas, mais il ne choisit pas non plus le déroulement de la scène

⁷⁹⁸ BERGSON H., *L'énergie spirituelle*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1919, p.95

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p.95

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p.96

⁸⁰¹ À propos de rêve, j'ouvre brièvement une parenthèse, les danseurs rêvent de *MayB*. Pourquoi rêver de cette pièce et pas (ou moins) des autres ? À cause des émotions me disent-ils. Les émotions vécues et ressenties en jouant *MayB* deviennent de véritables « émotions-fantômes », attendant la moindre occasion d'apparaître à nouveau : « On rêve qu'on va jouer *MayB*, ou on est dans *MayB*, ou on rêve qu'on est.... parce que quand, t'as joué plus de 200 fois une pièce et puis qui justement, qui, tu fais avec des émotions, c'est pas que du corps {...} en tout les cas *MayB*, quand tu retraverses le voyage euh..... tant de fois..... Et je l'ai partagé avec tous les gens qui ont fait *MayB*, ça, on en a parlé..... On rêve tous..... de *MayB*..... Qu'on va le faire, qu'on va le jouer..... » (Sophie, danseuse, *MayB*, 6 juillet 2009, Toulouse)

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

observée, *les images-mouvements*⁸⁰² qu'ils regardent se mêlent à l'ensemble de connaissances, souvenirs, émotions emmagasinés jusqu'alors. « Celui qui a écrit le texte a laissé des interstices, des blancs, afin que ceux-ci soient remplis par le lecteur »⁸⁰³ souligne Florent Gaudez à propos des écrivains. De la même manière, *Giselle* et plus encore *MayB*, proposent des scènes, devenant des piqûres de rappels, laissant apparaître les souvenirs intimes liés aux émotions-fantômes propres aux spectateurs. Les mouvements du corps et du visage, mais aussi la tonalité des sons, leurs prosodies donnent suffisamment d'éléments aux spectateurs pour comprendre les scènes, qui se succèdent les unes aux autres. Cependant, le manque de précision, de clarté de ce qui est raconté laisse aux spectateurs la possibilité de s'approprier la pièce. J'ai déjà constaté lors du deuxième moment comment l'absence de décor, ou le vague des costumes des personnages de *MayB*, laissent au spectateur le soin de construire ce qu'il manque. De cette manière, la pièce devient plus intime, touchante, et d'autant plus percutante.

Bergson parle de ces *souvenirs-fantômes* qui doivent attendre, pour reparaître, quelques occasions favorables, je m'approprie cette expression et la tire vers les « émotions fantômes », qui attendent de resurgir au détour d'une image, d'un geste, d'un mouvement réalisé sur la scène. Ces « émotions-fantômes » peuvent aussi être liées à des souvenirs plus collectifs, comme par exemple, un événement historique. C'est précisément le cas avec *MayB*, aussi je vais m'attarder sur ce point désormais.

II : Les fils collectifs des émotions, ramifications historiques

« Pour Bergson, si les images sont associées à d'autres images et paraissent les évoquer, c'est, d'après lui, parce qu'elles sont liées les unes et les autres aux mêmes mouvements du corps ».

Halbwachs, *les cadres sociaux de la mémoire*⁸⁰⁴

Ainsi, la sensation de « déjà vu » semble provenir d'une juxtaposition entre la perception présente et le souvenir passé. Selon Bergson, cette « reconnaissance » se réalise de manière

⁸⁰² DELEUZE G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983

Le concept d'images-mouvements vient cette fois de Gilles DELEUZE, qui l'utilise dans son essai consacré au cinéma. Je reviens plus loin sur les concepts d'image-temps/ image-mouvements, p. 303

⁸⁰³ GAUDEZ F., *op.cit.*, p.107

⁸⁰⁴ HALBWACHS M., *op.cit.*, p.60

instantanée, le corps la rend possible : en prenant l'exemple d'un promeneur dans la ville, il montre comment selon sa méconnaissance ou connaissance de cette dernière, celui-ci s'appuiera sur sa seule perception (« j'hésite ne sachant où je vais ») à une circulation automatique, sans hésitation, tant les mouvements corporels, organisés entre eux rendraient toute perception inutile. Entre ces deux extrêmes « a pris place un état mixte, une perception soulignée par un automatisme naissant ». Il semble donc bien que le phénomène de la reconnaissance soit lié à la conscience « d'un accompagnement moteur bien réglé », « à la base de la reconnaissance, il y aurait donc bien un phénomène d'ordre moteur ».

Le mouvement dansant renvoie les spectateurs à des images passées, des souvenirs, ou des références historiques accumulés en lui ; en fonction de la ressemblance entre le mouvement corporel passé et présent. La perception extérieure provoque des mouvements qui en dessinent les grandes lignes, notre mémoire dirige sur cette esquisse les anciennes images qui lui ressemblent, « elle crée ainsi à nouveau la perception présente, ou plutôt elle double cette perception en lui renvoyant soit sa propre image, soit quelque image-souvenir du même genre »⁸⁰⁵. Ce travail est réflexion, « c'est-à-dire la projection extérieure d'une image activement créée, identique ou semblable à l'objet, et qui vient se mouler sur ses contours »⁸⁰⁶. L'individu met en œuvre alors un véritable travail de reconstruction, travail mouvementé, va-et-vient entre l'image perçue et le souvenir. Chez Bergson, le souvenir reste virtuel tant qu'une perception ne l'a pas attiré, permettant son actualisation.

Dans les entretiens menés auprès des spectateurs, au-delà des fils intimes, évoqués ci-dessus, j'ai également perçu des « fils collectifs », c'est-à-dire des références à des événements historiques, politiques, connus et partagés par l'ensemble des individus d'une société. Ces fils collectifs historiques sont également « chargés » émotionnellement, aussi les spectateurs construisent leurs émotions en partie à partir de ces résurgences. Dans *MayB*, les ancrages dans la réalité historique sont nombreux. L'écriture chorégraphique, ainsi que le contexte, l'époque dans lesquels cette pièce a été créée permet de comprendre cette introduction d'interrogations contemporaines et collectives au sein de l'écriture. En effet, au cours du second moment, nous avons constaté combien le style chorégraphique de

⁸⁰⁵ BERGSON H., *op.cit.*, p.111

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p.112

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

Giselle, issu de la codification classique, tourné vers la transcendance, ajouté au livret romantique, fantastique, semble éloigner le spectateur d'aujourd'hui d'une réalité connue. *MayB* au contraire, propose une tout autre démarche.

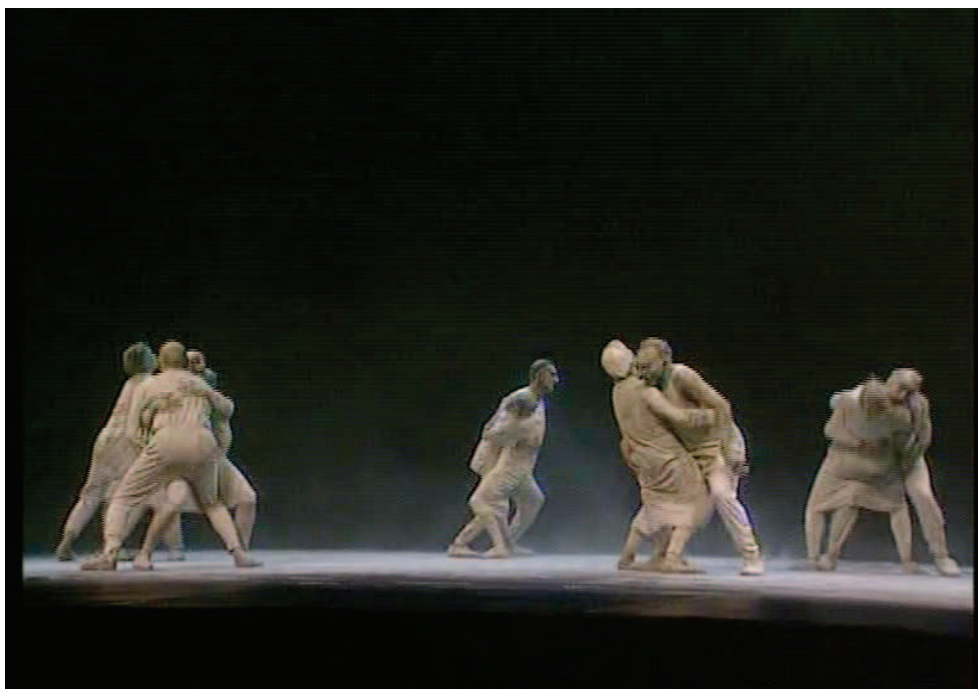
Maguy Marin joue avec des personnages typés, marqués, qui semblent être de lointains cousins. Elle casse ainsi la hiérarchie habituelle entre le danseur et le spectateur. Le danseur n'est pas une sorte de « surhomme », extraordinaire, capable de réaliser des prouesses avec son corps. Pour autant, il nous est impossible de nous reconnaître totalement dans ces corps étranges, elle ouvre ainsi une voie, nous incite à regarder autrement, en nous questionnant à travers les situations vécues par les personnages sur les relations humaines, la condition humaine.

En effet, j'ai noté lors du deuxième moment combien elle met en scène des situations, poussées à l'extrême, jusqu'à devenir outrancières, mais connues des spectateurs : une scène de bagarre, une scène d'anniversaire, une scène sur la sexualité, une scène de fête, etc. Des sortes de bribes narratives familières donc, qui accrochent le spectateur en tirant les fils intimes des émotions. Beaucoup y voient aussi des références historiques ou collectives. Par exemple, une séquence évoque parmi les spectateurs, la fête. Fête de village ou fête du 14 juillet :

« Quand ils dansent là, quand ils se pendent l'un à l'autre, là tout ça c'est plus..... pour moi, ça fait plus référence à la vie euh... à la fête du 14 juillet, ils s'amuse et on s'amuse à les regarder » (Christian, spectateur, MayB, 9 mai 2009, Toulouse)

« Pour moi c'était..... si tu veux ça me renvoie à des images, à un contexte, j'avais beaucoup d'images de guinguettes, de choses comme ça..... » (Sébastien, danseur-stagiaire, MayB, 15 juin 2009, Toulouse)

Cette scène rappelant ainsi les fêtes de village de leur enfance, les bals populaires, des souvenirs joyeux reviennent à la surface et participent à construire les émotions de chacun.



Capture d'écran, vidéo de *MayB*, Créteil, 1983, *op.cit.*

Une autre référence vient souvent marquer le discours des spectateurs. En effet, face à ces corps évoluant de manière répétitive, évoluant au début de la pièce au son d'un sifflet, les spectateurs ont pensé aux camps de concentration, je l'ai précédemment observé.

« Et puis le camp de concentration c'est quand il y avait ce sifflet, et ce..... ce précipité, le rythme un peu rapide, le sifflet, les mêmes mouvements..... cette musique militaire derrière parce qu'il y avait cette musique militaire à moment donné. Ça, ça m'a fait penser à un camp de concentration. » (Claudine, spectatrice, MayB, 10 mai 2009.)

Cette référence à la Deuxième Guerre Mondiale apparaît régulièrement dans les discours des spectateurs, alors même qu'elle n'a jamais été évoquée clairement par la chorégraphe, ni dans les documents que j'ai pu lire au sujet de la pièce, ni dans l'entretien réalisé avec elle. Les observations réalisées lors de la transmission de la pièce à de jeunes danseurs ou dans les entretiens menés auprès des danseurs de la compagnie ne m'ont pas permis non plus de retrouver ni de constater de telles références dans les propos.

« Tu as l'impression d'être, moi ça m'a fait penser..... à un camp de concentration, d'entrée. C'est l'impression que j'ai eu, donc quelque part, j'ai..... ça m'a rappelé tout ce que j'avais acquis en moi par rapport à ça, alors si tu veux c'est quelque chose qui était en moi, c'est pas quelque chose qui était, enfin, c'était suggéré, est ce que c'était intentionnel, je ne sais pas, enfin, donc, ça m'a ramené, à tout ce

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

que j'avais ressenti vis-à-vis de cette condition de camp de concentration, et tout..... et, voilà donc avec... une grande..... tristesse, plus que tristesse même tu vois au départ.... ça me rendait très, oui, très triste bon on va dire hein » (Jean, spectateur, MayB, 20 mai 2009)

Autrement dit, la proposition de Maguy Marin est suffisamment souple pour laisser à chacun la place d'interpréter, de traduire. La question du déplacement, de l'identité est bien présente dans *MayB*, mais chaque spectateur projette sa vision, son interprétation. Une œuvre ne surgit pas dans le vide, elle est au milieu de références implicites, de caractéristiques familières, face à un public aux attentes prédisposées. La connaissance historique de la Deuxième Guerre Mondiale et de ses conséquences en fait l'explication souvent envisagée par les spectateurs quand ils analysent la chorégraphie. Il est vrai que Maguy Marin est sensible à ces questions de déplacement, d'identités, de cultures. Elle les porte en raison de son histoire personnelle, ses parents, immigrants espagnols venus à Toulouse au début des années 50 pour fuir le Franquisme les lui ont transmises :

« Ma mère, qui a 94 ans, a vécu la guerre d'Espagne, donc c'est une exilée politique. Elle nous a transmis ça, parce qu'on est de la première génération, donc nos parents parlaient espagnol, donc c'était très présent à la maison, donc on a pas pu faire autrement que de se confronter à ça. Et puis la guerre de 45 n'était pas loin non plus... la guerre d'Algérie... donc il y a beaucoup de choses qui sont passées comme ça, dans ma jeunesse, quand j'étais petite, et même si je ne comprenais pas tout, n'empêche que je les recevais quand même, voilà. {...} c'est pas des choses qui se sont passées, ce sont des choses sur lesquelles on s'est construit, on se construit encore ». (Maguy Marin, chorégraphe, MayB, 17 janvier 2011, Toulouse)

C'est peut-être pour cette raison que ses œuvres transpirent du questionnement sur le lien du collectif et du singulier, sur la place occupée par chacun, y compris ses propres danseurs.

Je pense ici à une sorte de vecteur... finalement, la pièce semble être un véhicule emprunté par l'individu. Soit il le transporte vers des émotions intimes, soit il l'amène vers des émotions plus collectives, notamment au travers d'événements historiques, ou d'images issues de la vie quotidienne (la fête). Soit, il le conduit à une autre œuvre fictive, comme je vais l'évoquer ci-dessous. Dans tous les cas, chaque « arrêt » en quelque sorte, chaque rail emprunté, est déjà peuplé d'émotions emmagasinées au cours du temps par l'individu. Ces émotions-fantômes sont tirées de leur sommeil, elles emplissent à nouveau l'individu, grâce à ce vecteur de la pièce chorégraphique.

III : Les fils fictifs des émotions, ramifications narratives

Les spectateurs construisent leurs émotions à partir de cette boîte à couture constituée par la mémoire, ils tissent les fils intimes, collectifs et fictifs entre eux afin de donner une couleur singulière émotionnelle lors de la représentation.

Quand j'évoque les « fils fictifs », je signifie par-là les fils correspondants à des scènes fictives observées précédemment, plus ou moins éloignées dans le temps vécu du spectateur, qui le renvoient par exemple vers des scènes vues au cinéma, ou lues dans des romans. De la même manière, des rapprochements entre personnages fictifs sont réalisés. Ainsi, tout en observant la scène, des petits fils fictifs sont tirés, participant là encore à la confection des émotions du spectateur.

« Enfin j'aime bien quand ça me rappelle des choses que j'ai vues au cinéma ou peut-être dans des expos, peintures ou... dans des pièces et là... il y avait beaucoup de côtés assez cinématographiques je trouvais » (Yvan, spectateur, MayB, 5 juin 2009, Toulouse)

Je retrouve à nouveau la figure de Maurice Halbwachs, qui, dans *les cadres sociaux de la mémoire*, donne l'exemple d'une redécouverte d'un livre, lu dans l'enfance en laissant à son lecteur un souvenir positif. Le problème, nous dit Halbwachs, c'est l'impossibilité, à la relecture du livre, de connaître la même expérience qu'autrefois, quand nous étions enfants : ou alors, il faudrait oublier tout ce qu'on a appris depuis, ce que l'on est devenu, le chemin parcouru, le mouvement de la vie... Il nous faudrait revenir exactement au point de là où nous étions, de notre connaissance d'alors : « Il faudrait connaître avec précision notre entourage d'autrefois, nos intérêts et nos goûts à l'époque, nos lectures antérieures, celles qui ont immédiatement précédé ou accompagné celle-là »⁸⁰⁷. En effet, pour retrouver la sensation de la lecture d'un ouvrage étant enfant, il serait nécessaire de recréer exactement les mêmes conditions, ce qui reste impossible⁸⁰⁸.

⁸⁰⁷ HALBWACHS, *op.cit.*, p.88

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p.95, il souligne : « si un grand écrivain ou un grand artiste nous donne l'illusion d'un fleuve qui remonte vers sa source, s'il croit lui-même revivre son enfance en la racontant, c'est que, plus que les autres, il a gardé la faculté de voir et de s'émouvoir comme autrefois. Mais ce n'est pas un enfant qui se survit à lui-même ; c'est un adulte qui recrée, en lui et autour de lui, tout un monde disparu, et il entre dans ce tableau plus de fiction que de vérité ». On retrouve l'idée de recréation.

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

Les images en mouvement, perçues par le spectateur, rappellent alors (si je reprends la métaphore de Bergson) des « souvenirs-fantômes », eux-mêmes chargés « d'émotions fantômes ». D'une part, ces souvenirs sont replacés, resitués dans un contexte, dans le temps du spectateur : il revoit un contexte, les individus présents ce jour-là par exemple. Il retrouve les ressemblances, mais aussi les différences avec les images perçues face à lui lors de la représentation. D'autre part, ces souvenirs sont chargés de ce que Bergson nomme leur « nuance unique », leur « coloration affective », qui ne sont plus qu'une trace fragile dans notre inconscient, un peu comme un rêve auquel on essaie de se rattacher. Ces nuances vont être utilisées, se mêler aux autres fils émotionnels, aux émotions se propageant dans la salle et participer à la construction des émotions adaptées à cette nouvelle situation.

Ces fils fictifs viennent colorer d'une certaine manière la représentation en train de se faire, ils nous permettent d'organiser et de construire notre relation face à la pièce présentée. Certains spectateurs dans les entretiens à propos de *MayB*, évoquent des films comme *Le cauchemar de Darwin*⁸⁰⁹ (Anna), *La nuit des morts vivants*⁸¹⁰ (Marie) par exemple, car la représentation donnée sur la scène les renvoie à des images précises du film, des moments particulièrement stressants, angoissants. D'autres soulignent la ressemblance avec des personnages en faisant référence à *Cosette*⁸¹¹ (Mélina), ou encore *le petit chaperon rouge*⁸¹² (Mélina), *la fée clochette*⁸¹³ (Laura), car la manière dont le personnage se tient, son attitude par rapport aux autres, sa façon de se déplacer dans l'espace : tous ces indices rappellent à ces spectatrices des personnages fictifs présents dans leur imaginaire et le mien. C'est une manière de me faire comprendre, lors de l'entretien, comment les scènes et

⁸⁰⁹ Film documentaire (2004), sorti en France en 2005 de Hubert SAUPER. Je la cite : « Quand tu regardes *Le cauchemar de Darwin*, je sais pas si vous l'avez vu ce film, où les gamins se disputent les gamelles de riz chauffées au bord de la plage, quand tu vois les gestes qu'ils ont... c'était aussi violent que... ce qu'on a vu »

⁸¹⁰ Film d'horreur réalisé en 1968 par le réalisateur George A. ROMERO. Il met en scène des zombies.

⁸¹¹ Cosette, de son vrai nom Euphrasie, personnage du roman de Victor HUGO *Les misérables*, publié en 1862. Laissée par sa mère, partie travaillée dans une autre ville, elle vit une enfance terrible, exploitée par les Thénardier. « C'était un peu Cosette la petite jeune là ! »

⁸¹² Conte appartenant à la tradition orale, il a été retranscrit par Charles PERRAULT (*Les contes de la mère l'oye*) en 1697 en France et les frères Grimm en Allemagne : « ah ouais, c'était trop mignon comment elle marchait, comme ça (*elle mime avec ses mains sur la table : ses mains tapotent vite la table*) un petit chaperon rouge, tu vois, j'associe une couleur alors qu'il y en avait pas. »

⁸¹³ Personnage créé par J.M BARRIE dans son roman *Peter Pan* (1911), sous le nom de Tinker Bell, traduit en France par Tinn-Tamm, c'est avec le dessin animé *Peter Pan* de Walt DISNEY (1953) qu'elle portera le nom de fée clochette dans la version française : « elle piétinait..... on avait l'impression qu'elle glissait sur le sol. Elle volait un peu au dessus comme une petite fée clochette. »

les personnages ont été perçus.

D'autres références apparaissent parmi les entretiens réalisés auprès des spectateurs de *Giselle*, il s'agit le plus souvent d'histoires d'amour dramatiques :

« Un peu comme dans ce film-là, qui s'appelle *Ghost* je crois, où justement, il a la chance de pouvoir communiquer avec sa fiancée et.... et où justement, il essaye aussi, enfin il rentre en relation aussi presque... sensuellement, et en même temps, ils savent que c'est une des dernières fois qu'ils pourront le faire donc, il y a quelque chose d'à la fois très érotique, très sensuel, et en même temps, sachant que c'est la dernière fois, c'est.... c'est horriblement triste quoi, c'est.... oui, c'est comme dire adieu, c'est horrible quoi » (Ludivine, spectatrice, *Giselle*, 21 avril 2008, Montauban).

Certains évoquent *Roméo et Juliette*⁸¹⁴ ou *West side story* (Alban) qui ont en commun avec les protagonistes de *Giselle* de vivre une histoire d'amour impossible et tragique, tandis que certains se replongent davantage dans leurs références fantastiques, les films de Tim Burton⁸¹⁵ (Caroline), la mythologie grecque⁸¹⁶, l'univers des vampires et de *Dracula*⁸¹⁷ (Armelle, Tristan) qui semble surgir dans le second acte, à travers le rite des Willis.

Ces références « colorent » l'atmosphère et conditionnent les émotions de chaque spectateur d'une manière unique, car évidemment, l'univers de la fée clochette n'a rien à voir avec celui de Cosette, les références ainsi relevées par la mémoire le transportent sur des chemins et des interprétations éloignées.

Les fils fictifs peuvent aussi être constitués d'une référence à la pièce elle-même, quand

⁸¹⁴ Tragédie de William SHAKESPEARE, publiée pour la première fois en 1597. *West side story* est une comédie musicale de Leonard BERSTEIN et Arthur LAURENTS, de 1961

⁸¹⁵ Réalisateur, scénariste et producteur américain. Parmi ses films les plus célèbres, on peut citer *Beetlejuice* (1988), *Edward aux mains d'argent* (1991), *Les noces funèbres* (film d'animation auquel fait référence la spectatrice, 2005). Ce film d'animation est inspiré d'un conte traditionnel russe : « la mariée morte ». « J'ai pensé aussi aux *Noces funèbres*, tu vois dans l'ambiance, et d'ailleurs, elle avait.... elle est un peu comme ça aussi. Ça me faisait penser vraiment à l'ambiance Tim BURTON » (Caroline, spectatrice, *Giselle*, 2 juin 2010, Toulouse)

⁸¹⁶ « Il y a beaucoup de douceur aussi, chez les willis. Il y a de la douceur, elles ont un côté vampire, mais aussi un peu comme les sirènes.... ben je sais pas, dans la mythologie grecque, qui attiraient les marins comme ça, en chantant, en dansant, il y a un rapprochement aussi, on pense à ça aussi quoi. » (Tristan, spectateur, *Giselle*, 26 octobre 2009, Paris)

⁸¹⁷ Roman de l'écrivain irlandais Bram STOKER, en 1897. Thème du vampire, du roman gothique, repris en France par Théophile GAUTIER notamment, qui a écrit le livret de *Giselle*.
« C'est un univers où je pensais... un peu, tu sais, aux vampires.... un peu *Dracula*.... c'est dans les couleurs, c'est.... ça fait très euh... ouais, enfin je sais pas, ça me faisait penser à ça quoi. À l'univers des vampires ». (Armelle, spectatrice, *Giselle*, 24 octobre 2009, Paris)

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

elle a déjà été vue de nombreuses fois :

« J'avais déjà vu la pièce une première fois, du coup j'avais des réminiscences, de souvenir, donc je pouvais anticiper ce que j'allais.... Ce que j'allais voir, donc l'émotion elle venait, mais elle était attendue » (Laura, spectatrice, MayB, 29 mai 2009)

« J'avais été impressionnée hein, toute la scène du théâtre, en tournant, en équilibre, enfin... (grande inspiration) elle était vraiment folle, c'était l'hystérie totale quoi... non, c'est... tu as du mal à te dégager de cette façon dont elle a interprété la folie » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

Enfin, la fiction peut surgir du lieu, c'est-à-dire de la salle de spectacle dans laquelle se déroule la danse. En parlant de l'opéra de Paris, où elle a assisté à la représentation de *Giselle*, une spectatrice a été aussi émue et traversée par ce lieu mythique. L'ambiance féerique, la majesté du lustre illuminant la salle, les fauteuils en velours rouges, la voûte peinte par Chagall, l'odeur particulière qui y règne... Elle imaginait alors les milliers d'individus venus voir *Giselle* depuis sa création, au XIX^e siècle dans cette même salle, afin de vivre cette histoire, et cette sensation de voyager dans le temps l'a accompagnée durant le ballet.

Des milliers de spectateurs ont effectivement vu une représentation de *Giselle*, mais chacun a pu interpréter cette pièce, selon les époques, selon les individus, en lui donnant de nouvelles significations, à travers le processus de connotation. Ce concept est développé par Roland Barthes, chez lui, l'image a la faculté de provoquer une signification seconde à partir d'une signification première. Une image peut toujours dire autre chose que son sens premier (niveau de dénotation) car : « pour lui, ce processus de connotation est constitutif de toute image, même les plus « naturalisantes », comme la photographie par exemple, car il n'existe pas d'image académique »⁸¹⁸. Patricia Faccioli reprend ce concept en indiquant : « en l'absence de connotation verbale, l'image est donc polysémique, son signifié est contextuel, subjectif (ou intersubjectif) et la faiblesse de son code la rend interprétable de diverses façons, parmi lesquelles les états d'âme, les vécus, les expériences passées, la mémoire, la projectualité de l'observateur (et dans la production celle de l'auteur) »⁸¹⁹. J'ai déjà noté combien les images dansantes sont ambiguës, cette ambiguïté s'efface par les

⁸¹⁸ JOLY M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 47

⁸¹⁹ FACCIOLI P., « La sociologie dans la société de l'image », *Sociétés*, 2007/1 no 95, p.16

contenus ajoutés, modelés par les spectateurs subjectivement ; les images en mouvement, par ce mécanisme, nous disent alors quelque chose, elles signifient, et nous touchent plus profondément. Comme le souligne Patricia Faccioli précédemment citée : « Tout cela nous amène à dire que la vision est un processus subjectif. En effet, ce qui nous frappe (nous pique) quand nous regardons une photographie est, le plus souvent, un point particulier, quelque chose que le photographe n'a pas nécessairement voulu mettre en évidence, mais qui éveille en nous quelque chose »⁸²⁰.

Roland Barthes désigne dans *La chambre claire*⁸²¹ le *punctum* comme la piqûre, le petit trou, le détail qui remue notre passé, notre mémoire, nous conduisant à nos émotions, « le *punctum* {...} est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* »⁸²². Barthes distingue en effet dans la photographie deux moments qu'il nomme le *studium* et le *punctum*. Le *studium* suscite un intérêt vague, « un affect moyen », c'est la reconnaissance de la culture du photographe, la photographie devient ainsi fonctionnelle et socialement utile : elle informe, représente, surprend, signifie, donne envie. Mais le *punctum* dérange, éveille, pique le spectateur : « le *punctum* d'une photo c'est ce hasard en elle qui me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) »⁸²³. Il s'agit d'un détail « qui m'attire ou me blesse »⁸²⁴, il est toujours subjectif. Ces détails qui viennent réveiller le spectateur sont intimes, tirés par les fils de la mémoire.

Les corps-dansants visibles sur la scène produisent donc des signes, et notamment des signes émotionnels, je veux dire par-là des attitudes ou comportements puisés dans le répertoire collectif des émotions, mais ces derniers n'ont pas de caractère purement objectif, ils sont interprétés par les spectateurs à travers une construction mise en place le temps de la représentation. Ainsi, je peux envisager les émotions transmises par la danse plus seulement comme un outil de description des émotions des personnages ou de communication vers les spectateurs, mais comme un système d'actions, de transformations. Il ne s'agit plus seulement de désigner à travers le corps, des émotions, mais de les produire au travers la relation entre le corps-dansant et le corps-spectateur et les ramifications auxquelles l'image en mouvement renvoie. Chaque lecture aboutit ainsi à une interprétation

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ BARTHES R., *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.*, p.49

⁸²⁴ *Ibid.*, p.69

spécifique.

Il est donc illusoire de penser qu'il existe une sorte « d'émotion pure » partagée par l'ensemble des spectateurs d'une même chorégraphie. J'ai tenté ici de démontrer l'existence des fils émotionnels, non pas pour « découper » les émotions, car ce qui importe, c'est de constater la superposition des fils des émotions. Ces strates émotionnelles font qu'une émotion semble n'appartenir ni à un groupe, ni à un autre, car les fils se mêlent les uns aux autres, si bien qu'elles n'appartiennent qu'à nous seuls. Les émotions confectionnées sur la scène viennent tirer tel ou tel fil de l'émotion intime, collective, sociale enfouies dans la mémoire du spectateur et permettent la fabrication des émotions individuelles de celui-ci. Ainsi, les fils des émotions intimes, collectifs et fictifs interagissent les uns envers les autres, afin de tisser nos émotions individuelles. Mais ces émotions individuelles, confectionnées lors de la représentation, sont multiples et infinies. D'une part, parce qu'elles sont développées par chaque participant, ce qui donne une pluralité d'émotions individuelles ; d'autre part, parce qu'elles sont construites à partir de cette multiplicité de fils. Aussi, chaque soir, le même individu face au même ballet inventera de nouveaux chemins émotionnels à façonner.

Les émotions ainsi construites nous relient de manière singulière à la pièce chorégraphique, chacun dialoguant avec lui-même au détour de ces images en mouvements. Ce dialogue intérieur permet à l'individu de redécouvrir son parcours social par l'intermédiaire de la mémoire ; il construit peu à peu à travers cette entremise des émotions, des interprétations. Il donne du sens, voire il évalue la pièce.

Chapitre 2 / Les émotions, le corps et le moi : l'émoi

Les spectateurs confectionnent une relation à la chorégraphie à travers la perception de la pièce et les émotions vécues. Cette relation à la danse passe par les émotions, qui participent à créer du sens, par exemple, devant le « puzzle » des saynètes de *MayB*, et l'émoi dans lequel elles les plongent, les spectateurs tentent de préciser leurs pensées, afin de trouver un sens à cette succession de saynètes. Ceci est moins visible parmi les spectateurs de *Giselle*, dans la mesure où l'histoire racontée est facilement compréhensible, et aussi parce que la majorité des spectateurs la connaissent (soit qu'ils aient lu le livret, soit qu'ils aient précédemment assisté au spectacle). Les émotions transitent par les corps de chaque côté du plateau, jouent un rôle fondamental dans la pensée en train de se faire.

I : La reconstruction de la réalité par la danse, la transformation des émotions

L'écriture des corps dans l'espace est révélatrice d'une pensée. Comme la pensée plastique, mathématique ou historique, il existe une pensée chorégraphique : « l'image d'art dit à la fois plus et moins qu'un texte écrit, il dit différemment quelque chose de notre réalité, transformée, reconstruite par l'imaginaire »⁸²⁵. Il faut manier cette pensée chorégraphique avec précaution, afin de tenter de déchiffrer son langage. Manier avec précaution, cela signifie tenir compte de cette fragilité de l'écriture chorégraphique. Ici, le mot n'est pas dit, prononcé ou écrit ; la compréhension et la connaissance passent par le corps : les contours sont plus flous, plus esquissés parfois et demandent alors une finesse d'écoute et d'observation. Certes, il existe des signes corporels, communs à notre culture, qui nous permettent de saisir « *par corps* » la signification d'un geste, d'une attitude. Des émotions comme la joie, la tristesse, ou la colère laissent des traces et modulent nos corps de manières totalement divergentes, comme je l'ai souligné lors du second moment : affaissement de l'attitude pour la tristesse, crispation du corps pour la colère, excitation et

⁸²⁵ PEQUIGNOT B., *La question des œuvres en sociologie de l'art et de la culture*, Paris, L'Harmattan, Coll.Logiques sociales, 2007, p.119

vitesse des gestes pour la joie. Déjà, des ethnologues ont souligné, combien d'une culture à une autre, ces signes se lisent, s'observent, se vivent et se transmettent différemment ; si bien que des quiproquos peuvent vite arriver entre deux individus de culture différente⁸²⁶.

Que dire alors d'une série de mouvements, qui se suivent dans le temps et dans l'espace, telle une phrase dansée ? Il faut accepter ce flux, se laisser emporter par ces gestes, suivre ces pas, apprendre à comprendre ce langage pour saisir ces phrases et cette pensée. Cela s'apprend, nécessite du travail, de l'observation. L'apprentissage corporel, comme la connaissance de l'histoire de la danse sont des points de repère qui aident les spectateurs :

« En réalité, ce qui signifie dans un système figuratif, ce ne sont jamais les éléments isolés, c'est le montage, le schème relationnel des parties et, pour saisir ce schème d'intégration, il est indispensable, d'abord, d'avoir acquis – ou reçu de nature - la capacité de déchiffrement du signe ; ensuite de procéder dans le temps à l'exploration du champ figuratif ou, s'il s'agit de sculpture et d'architecture, des volumes organisés non par le hasard ou la nature, mais par une volonté d'artiste, qu'il s'agit en dernier lieu de reconnaître. »⁸²⁷

Les spectateurs rencontrés dans le cadre de ce travail pratiquent ou ont pratiqué la danse dans la majorité. Ils la « connaissent » à travers leurs expériences corporelles ; aussi, ils sont capables de saisir les signes révélateurs de cette pensée.

L'objectif est non pas de déchiffrer les mouvements, les traduire afin de les relier à un concept, une idée, mais de chercher à comprendre la spécificité du langage chorégraphique. Ainsi, face à l'œuvre de danse, deux niveaux de visibilité sont possibles. Dans *études de sociologie de l'art*, Pierre Francastel⁸²⁸ parle d'un ordre figuratif, d'un ordre significatif. Je peux voir les mouvements, apprécier un *ordre figuratif* des gestes dans l'espace ; je peux aussi chercher à comprendre la combinaison de ces gestes, leurs agencements dans le temps et dans l'espace et tenter de découvrir un *ordre significatif*. Les émotions jouent un rôle fondamental dans ce dialogue interprétatif que chaque individu mène.

⁸²⁶ HALL E.-T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, coll. Points, 1971

⁸²⁷ FRANCASTEL P., *Etudes de Sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, coll. Tel, p.57

⁸²⁸ FRANCASTEL P., *études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, col. Tel, 1970

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

Je m'intéresse donc à la relation entre la pensée et le corps⁸²⁹ à travers la médiation des émotions. Les spectateurs, à partir des émotions passant dans la pièce chorégraphique par le médium du corps, élaborent des interprétations, des manières de comprendre ces corps-dansants face à eux. Les mouvements réalisés par les danseurs sont des sortes de signes à déchiffrer, et ce déchiffrement passe aussi par les émotions, ou du moins les émotions participent à la construction du sens. « Il faut d'abord éprouver l'effet violent d'un signe, et que la pensée soit comme forcée de chercher le sens du signe »⁸³⁰ souligne Deleuze. Il arrive en effet de se sentir étranger aux signes produits par les corps-dansants, ils peuvent surprendre, troubler. Les spectateurs cherchent alors à comprendre comment traduire, interpréter, comment recevoir ces images, ces signes en mouvement ; à l'opposé, ils peuvent décider de s'enfermer, de résister, voire de s'échapper par exemple en quittant la salle.

La danse n'est pas seulement constituée par de belles images se déroulant sous le regard du public. La danse pense à travers les corps. Elle a développé à cette fin ses propres outils pour rendre compte de cette pensée : une technique, c'est-à-dire une relation à la musique, une manière particulière d'évoluer dans l'espace, une relation aux autres danseurs. La danse a sa propre matière, qui peut être transcrite dans son propre langage, mais qui échappe au langage au sens de la linguistique.

Aussi, la danse pense et donne à penser, car elle fait surgir devant les spectateurs des mondes qui ont leur propre loi, leur propre secret. Elle est un langage, mais un langage qui n'a rien à voir avec les signes linguistiques, car il est impossible de décomposer une image comme on décompose une phrase, en des unités signifiantes minimales. Je me suis confrontée à cet obstacle et j'ai raconté combien j'avais décidé, après l'avoir commencé, d'abandonner toute analyse de l'image, car en arrêtant image par image, je perdais le mouvement, et donc la pensée de la danse⁸³¹. C'est bien la puissance de l'enchaînement des images en mouvement de ces corps, dansant face aux spectateurs, qui permettent de produire du sens. Je vais démontrer combien ce sens est confectionné par chacun, et

⁸²⁹ BERGSON H., *Matière et mémoire*, op.cit.

⁸³⁰ DELEUZE G., *Proust et le signes*, Paris, PUF, 1964/2007, p.32

⁸³¹ J'ai uniquement gardé de ce travail la scène de la folie (moment II), car elle est constituée de mimes et de pantomimes ce qui est différent de la danse, comme le souligne Catherine A. Maurez, dans *Pantomime et théâtre du corps*, op.cit., p.399 : « On voit alors que les mouvements de la danse et du mime, s'ils sont un langage sont tout de même différents, car dans la pantomime l'idée précède le geste, alors que dans la danse, l'idée est dans le geste ».

combien les émotions participent à cette confection. Elles sont médiations car elles tissent le lien entre la pensée et le corps de chacun, de part et d'autre de la scène. Elles tissent le lien entre les « images du dedans », celles se trouvant au plus profond de notre mémoire, de notre corps, avec les « images du dehors », celles qui nous entourent, nous enveloppent dans l'obscurité de la salle de spectacle.

Ce voyage à travers la danse, permet au spectateur de se détacher de lui-même : « par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune »⁸³² souligne Proust. Face au spectacle de danse, le spectateur se dépayse de lui-même, il peut s'échapper tout en tissant des liens toujours présents avec ce qu'il est, de par le corps et les émotions qui évoluent dans un va-et-vient permanent. À la manière du petit poucet laissant des cailloux pour retrouver son chemin, le spectateur s'éloigne tout en gardant dans sa main les fils de ses émotions. Chez Deleuze, l'art permet de toucher du doigt ce dont nous n'avions pas la perception, il nous permet de découvrir de nouveaux mondes. Le spectateur est embarqué dans ces mondes qui amplifient (ou pas) sa sensibilité mais aussi sa pensée, l'art ne nous enferme pas en nous-mêmes, il nous fait découvrir un autre nous-mêmes. Car, comme nous venons de le voir avec les fils des émotions, la perception des corps-dansants met le spectateur en mouvement, à travers l'image qu'il voit, il prend des détours plus larges, qui l'accompagnent vers ses souvenirs, ses rêves.

La perception humaine est limitée, car elle repose sur une sélection d'images qui nous sont utiles pour comprendre le monde. Ainsi, dans le flux des images perçues, nous en sélectionnons quelques-unes, nous les prélevons, et en les fixant, elles nous aident à passer à l'action. L'avantage des arts en mouvements, je pense ici au cinéma, mais aussi à la danse, c'est que nous ne voyons pas seulement les choses mais le mouvement des choses, le cinéma et la danse nous permettent de voir le mouvement qui passe entre les choses. Le cinéma comme la danse nous permettent de percevoir ce qui est imperceptible dans la perception naturelle⁸³³, à savoir, les rapports de mouvements entre les choses, les

⁸³² PROUST M., *À la recherche temps perdu, du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll.Folio classique, 1988 (1913)

⁸³³ On s'éloigne là de la perception naturelle, telle qu'elle est définie chez BERGSON : notre perception

interactions. Selon Deleuze, l'art nous permet de nous décentrer de cette perception humaine en permettant de révéler des sons inaudibles, des images imperceptibles, des formes invisibles. Cette découverte enrichit l'individu. Pierre Montebello écrit : « l'émotion c'est le moment où le moi, loin de se centrer sur lui-même et de considérer que les choses sont le miroir de lui-même, entre dans la danse, entre dans les choses comme dans une danse et se laisse emporter par le mouvement des choses. Ça c'est l'effet de l'art sur la perception humaine »⁸³⁴.

Dans les deux ouvrages qu'il consacre au cinéma⁸³⁵, je trouve des outils m'aidant à penser la danse car la distinction « image-mouvement »/ « image-temps » fonctionne assez bien sur les chorégraphies de *Giselle* et *MayB*.

Chez Deleuze, *L'image-mouvement* correspond «grosso-modo» au cinéma classique, celui débutant au XXème siècle et se déroulant jusque dans le cinéma d'après-guerre, tandis que le cinéma de *L'image-temps* correspond davantage au cinéma réalisé dans la période de l'après-guerre, jusqu'aux années 80 (puisque l'ouvrage fut écrit en 1985).

Dans *l'image-mouvement*, le temps est perçu à travers les actions des personnages. L'histoire narrative entraîne une succession de causes et d'effets, pour Deleuze, ce cinéma s'articule sur le schème sensori-moteur⁸³⁶. Le personnage perçoit quelque chose, il va agir en fonction de sa perception. La perception entraîne l'action⁸³⁷ :

« Le milieu et ses forces s'incurvent, ils agissent sur le personnage, lui lancent un défi, et constituent une situation dans laquelle il est pris. Le personnage réagit à son tour (action proprement dite) de manière à répondre à la situation, à modifier le milieu, ou son rapport

naturelle, c'est toujours une perception de mélanges, car dans les conditions de la vie quotidienne, l'individu perçoit des mélanges : des mélanges de temps, d'espace, d'immobilité et de mouvements. Or, pour Gilles DELEUZE, la perception cinématographique n'a rien à voir avec la perception naturelle, car le mouvement, tel qu'il est perçu au cinéma, n'est pas le mouvement réalisé dans les conditions naturelles de la perception, on a donc à faire à une autre perception. Aussi pour DELEUZE, le cinéma a inventé une perception, une perception « pure » qui s'oppose à la perception « impure », c'est-à-dire à la perception naturelle.

⁸³⁴ MONTEBELLO P., *Deleuze, La passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008, p. 68

⁸³⁵ DELEUZE G., *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983

DELEUZE G., *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985

⁸³⁶ Le schème sensorimoteur est déduit d'une analyse du mouvement empruntée à BERGSON. (Bien que ce dernier considérait l'approche cinématographique comme illusoire, puisque il assimile le corps en mouvement au cinéma à un corps inanimé. Donc le cinéma n'est pas en mesure, selon lui, de comprendre le mouvement réel).

⁸³⁷ Le déroulement du film se réalise à partir de ce schéma : situation du personnage → perception du personnage de cette situation → action qui en découle → nouvelle situation etc.

Ce schéma se répète jusqu'à la fin du film.

avec le milieu, avec la situation, avec d'autres personnages. Il doit acquérir une nouvelle manière d'être (*habitus*) ou élever sa manière d'être aux exigences du milieu et de la situation. Il en sort une situation modifiée ou restaurée : une nouvelle situation »⁸³⁸.

Le passage de « l'image-mouvement » à « l'image-temps » se comprend à travers la modification du schème sensori-moteur, c'est-à-dire son dysfonctionnement. En effet, Deleuze évoque la crise de l'image-mouvement par la crise de l'image-action, qui constitue le dernier chapitre de son livre. Cette crise débouche sur la modernité, sur « l'image-temps ».

Le cinéma de *l'image-temps* développe un tout autre rapport au temps, le temps ne s'écoule plus à travers les actions des personnages, le temps apparaît dans sa dimension pure. Le cinéma correspondant à *l'image-temps* est totalement dégagé du schème sensori-moteur. Le temps ne découle plus de l'action, il lui préexiste, il apparaît pour lui-même, détaché de toute action préalable. Les films perdent leur continuité, la narration n'est plus fluide et directe comme dans le cinéma de l'image-mouvement, elle est faite de ruptures insensées, non justifiées, qui déconstruisent la relation de cause à effet. Les personnages issus du cinéma de Rossellini, Cassavetes, Welles, évoluent dans un univers déstructuré, décomposé, à réinventer.

Le cinéma classique organise tout au long du montage du film des micro-liens, des sortes de micro-causes à effets qui permettent de produire l'histoire narrative, et de comprendre le cheminement du personnage tout au long du film, comment il passe de la situation A en début de film à la situation B à la fin du film. Le cinéma classique suppose un sens dans le monde sur lequel l'individu peut agir, aussi, il décrit les relations entre une situation et une action, une émotion, une pulsion. *L'image mouvement* se décompose ainsi en *image-émotion* (le gros plan principalement), *image-pulsion* et *image-action*. Dans le cinéma classique, le réalisateur s'efface devant ses personnages pour décrire de la façon la plus intense, la plus juste une émotion, une pulsion ou une action.

Au contraire, le cinéma de *l'image-temps* montre un monde insensé en quelque sorte puisque le montage ne laisse plus visible ses relations de causes à effets. Deux visions du monde s'opposent dans cette manière de faire du cinéma : l'une tournée vers la

⁸³⁸ DELEUZE G., *l'image-mouvement*, op.cit., p.197

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

transcendance, correspondant au cinéma de *l'image-mouvement*, l'autre, vers l'immanence, *l'image-temps*.

En prenant appui sur cette réflexion, il est possible de dire que les corps dansant *Giselle* se rapprochent davantage de ce que Deleuze nomme *l'image-mouvement*, tandis que *MayB* correspond mieux à la définition de *l'image-temps*, car il n'y a pas de transcendance à restaurer, ni de sublime à retrouver. Il suffit de vivre une expérience, comme le souligne d'ailleurs une spectatrice :

« Tu fais l'expérience comme dans Samuel Beckett je trouve, de l'absurde. Des choses. De l'absurdité des choses. » (Charlotte, spectatrice, *MayB*, 8 mai 2009, Toulouse)

Dans *l'image-mouvement*, il existe une logique des signes, une logique des émotions en quelque sorte, comme c'est le cas dans le ballet *Giselle*, c'est-à-dire que les personnages agissent en réaction à une situation qui nous est visible et compréhensible. Dans *l'image-temps*, les émotions apparaissent de manière plus incohérentes : les personnages de *MayB* sont traversés par des émotions qui les animent sans qu'il n'y ait d'attache logique avec le contexte antérieur, ni extérieur.

II : Du sensible à l'intelligible : percepts, affects, concepts

« Mais le poète apprend que l'essentiel est hors de la pensée, dans ce qui force à penser. Le leitmotiv du *Temps retrouvé*, c'est le mot forcer : des impressions qui nous forcent à regarder, des rencontres qui nous forcent à interpréter, des expressions qui nous forcent à penser »

Deleuze, *Proust et les signes*⁸³⁹

Chez Deleuze, l'artiste construit des percepts, sorte de complexe de sensations, tandis que le philosophe construit des concepts. L'écrivain véritable est celui qui s'attache à faire sentir la vibration des choses :

« Non pas la perception de la lande, mais la lande comme percept chez Hardy ; les percepts océaniques de Melville, les percepts urbains, ou ceux du miroir chez Virginia Woolf. Le paysage *voit*. En général, quel grand écrivain n'a su créer ces êtres de sensation qui

⁸³⁹ DELEUZE G., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964/2007, p.117

conservent en soi l'heure d'une journée, le degré de chaleur d'un moment (les collines de Faulkner, la steppe de Tolstoï ou celle de Tchekhov)? Le percept, c'est le paysage d'avant l'homme, en l'absence d'homme »⁸⁴⁰.

Le style de l'écrivain, comme celui du compositeur, du peintre ou du chorégraphe est ce qui va permettre de passer des perceptions vécues au percept, des affections vécues à l'affect : « la fabulation créatrice n'a rien à voir avec un souvenir même amplifié, ni un fantasme. En fait, l'artiste, y compris le romancier, déborde les états perceptifs et les passages affectifs du vécu. C'est un voyant, un devenant »⁸⁴¹.

Dans l'article « composer des affects en danse », consacré aux chorégraphes allemandes Mary Wigman⁸⁴² et Valeska Gert⁸⁴³, Isabelle Launay⁸⁴⁴ s'appuie sur la philosophie de Deleuze pour penser la relation entre les émotions et les affects : « Deleuze propose de différencier affects et affections. Le travail de l'art consisterait à détacher ou arracher les affects des affections »⁸⁴⁵. Chez Gilles Deleuze, l'affection reste associée à l'individu, car elle est liée à une histoire psychologique. L'affect, lui, découle d'un travail de composition avec le matériau : « les affects sont des devenirs » souligne-t-il. Ainsi, l'artiste compose, c'est-à-dire qu'il crée des affects qui sont toujours « en quelque chose » : un affect en peinture, par exemple, c'est une sensation traversée par la matière de la peinture. Deleuze évoque alors le « sourire d'huile », car le matériau devient expressif. Par ce travail de composition, l'artiste crée des affects inconnus, qui excèdent le vécu. Ainsi, « Marcel Proust n'écrit pas ses souvenirs d'enfance : il utilise des « blocs d'enfance » ou des « devenirs enfant » pour composer, à travers le langage, un paysage d'enfance. Le biographique est certes présent, mais il est traversé et transfiguré par le matériau de la langue ».

MayB présente des bribes narratives issues de la vie quotidienne, pourtant, le geste comme l'émotion représenté sont transfigurés par le matériau, c'est-à-dire l'écriture

⁸⁴⁰ DELEUZE G., GUATTARI F., *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, coll. Reprise, 2005/1991, p.168-169

⁸⁴¹ *Ibid.*, p.171

⁸⁴² (1886-1973), danseuse et chorégraphe moderne, pédagogue allemande.

⁸⁴³ (1892-1978), danseuse, mime, actrice et cabaretiste allemande.

⁸⁴⁴ Professeur au département danse, Université Paris 8. Ses recherches portent sur l'histoire de la danse contemporaine depuis le XX^{ème} siècle, en France et en Allemagne.

⁸⁴⁵ LAUNAY I. et GABLER C. (entretien), « Composer des affects en danse », *Repères, cahier de danse, op.cit.*, p. 22

chorégraphique. Les personnages ont la capacité de passer d'un état émotionnel à l'autre, de manière intense et brutale, sans qu'il n'y ait de connexions visibles entre elles, ni avec la situation extérieure. Je me retrouve face à des affects assemblées, montées, composées par Maguy Marin.

Les affects de *Giselle* ou de *MayB* sont des émotions en devenir, car elles évoluent constamment, prises dans le mouvement des corps des interprètes qui leur donnent chair, prises dans le mouvement des interprétations réalisées par les spectateurs pour les faire leurs.

Les émotions transmises au cours de la représentation chorégraphique sont au cœur du processus d'interprétation. La chorégraphie offre l'opportunité de penser autrement, en questionnant la relation entre le sensible, à travers la transmission des émotions, et l'intelligible, à travers l'interprétation. Florent Gaudez dans un article intitulé « Émancipation et re-symbolisation dans la production artistique et scientifique. Pour une socio-anthropologie des processus de cognition », souligne combien ce qui caractérise la fonction artistique, « c'est sa capacité à re-symboliser »⁸⁴⁶. Cette idée de re-symbolisation, qu'il retrouve chez Leenhardt⁸⁴⁷, ou chez Everaert-Desmedt⁸⁴⁸, « explique qu'une œuvre qui ne construirait pas son propre symbolisme en déconstruisant le symbolisme pré-existant ne pourrait être interprétée que selon les codes disponibles préalablement, ceux-ci étant figés, réifiés, fermés à l'imaginaire, prêts à suggérer une réalité pré-établie, et donc incapables d'engager à penser du nouveau »⁸⁴⁹.

Il parle alors du « double volet du processus cognitif (émotion/interprétation), puisque cela aboutit à la production d'une connaissance nouvelle »⁸⁵⁰. La chorégraphie en produisant de nouveaux codes, engendre alors une modification du symbolique et permet ainsi une nouvelle appréhension du réel, nouvelle manière de comprendre le monde. La notion de

⁸⁴⁶ GAUDEZ F., « Emancipation et re-symbolisation dans la production artistique et scientifique. Pour une socio-anthropologie des processus de cognition », dans *Emotions et sentiments : une construction sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2008, p.69

⁸⁴⁷ LEENHARDT J., *Un chemin de la connaissance : les autonautes de la cosmoroute. El lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Université de Poitiers : centre de recherches latino-américaines, Espiral hispano-americana, Editorial fudamentos, 1986.

⁸⁴⁸ EVERAERT-DESMEDT N., *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*. Liège, Pierre Mardaga, 1990

⁸⁴⁹ GAUDEZ F., *op.cit.*, p.69

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p.70

symbolique est ici mobilisée à la suite de Durkheim et de Mauss, comme « ce qui est cœur du procès de création de la société humaine, geste inaugural et fondateur qui se renouvelle perpétuellement, initiant et re-initiant, instituant et re-instituant, tout ce qui relève de la religion, l'ordre social, les représentations collectives, les rituels, l'art, les mythes, les croyances, la morale, la culture »⁸⁵¹. Il s'agit alors de penser la capacité interprétative, et plus encore, inventive de la pensée humaine. La culture ne peut être considérée seulement d'un point de vue matériel, elle doit l'être aussi sous l'angle symbolique, à savoir, comme étant à la fois productrice et transformatrice.

En s'appuyant sur les recherches de Pierce, Everaert-Desmet définit toutes recherches sémiotiques comme partageant le même objectif : « mettre en évidence les mécanismes de la signification », ces travaux s'appuient sur un même principe méthodologique : « la signification apparaît par une mise en relation »⁸⁵². Pour Pierce, la signification d'un signe se perçoit dans l'action qu'il induit sur l'interprète, quel effet il produit. La démarche interprétative conduit l'interprète de la perception à l'action, par le biais de la pensée. Je retrouve alors cette idée de perception, sur laquelle je m'appuie depuis le début de ce chapitre, en cherchant à démontrer combien l'opposition entre le sentir et le penser semble être une mauvaise piste. La représentation chorégraphique permet la mise en œuvre du mécanisme émotionnel et interprétatif, sensible et intelligible. Les spectateurs face aux corps-dansants perçoivent des émotions, qu'ils façonnent, modèlent à leur propre convenance. Ils inventent ainsi une nouvelle manière de comprendre l'œuvre, en multipliant les interprétations. Il ne fait aucun doute que la représentation chorégraphique a une dimension émotionnelle, esthétique, poétique, mais ceci exclût-il pour autant toute idée de rationalité, de pensée, de logique ? Les corps-dansants deviennent les signes que nous cherchons à interpréter, ce déchiffrement passe au travers les émotions, mais aussi la cognition, dans un va-et-vient permanent, continu, si bien qu'il devient difficile de les distinguer lors des entretiens, tant les deux me semblent liés.

Les émotions participent donc à la construction interprétative de la pièce, modelée par chaque spectateur. Elles sont le lien entre la danse et la pensée.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p.71

⁸⁵² EVERAERT- DESMEDT N., *ibid.*, p.26

III : Le concept du syndrome narratif appliqué aux ballets *Giselle*, *MayB*

Je pense ici au concept du syndrome narratif⁸⁵³ qui désigne selon Francis Farrugia :

« Le fait que le discours produit de la réalité, non seulement idéelle, mais empirique ; le fait que le langage est démiurgique. Ce syndrome renvoie donc au fait socio-anthropologique suivant : notre rapport à la réalité est médiatisé par des langages, des narrations sociales (au sens large : discours, récits, films, romans, contes, histoires, histoire, etc.) qui ont précédé les existences individuelles et leur survivront. Ces narrations imbriquées nous fabriquent et déterminent notre rapport au monde » et d'autre part, par le fait « que nous ne vivons jamais réellement notre présence au monde, ou à la réalité (entendue au sens commun) sur le mode de l'immédiateté authentique, "pure", ni sur le mode de la vérité effective, mais sur le mode théâtralisé de la représentation »⁸⁵⁴.

Ainsi, malgré une perception immédiate, naturelle du monde qui nous entoure, celui-ci apparaît en réalité d'une manière indirecte, sous le voile de nos représentations. C'est bien cette médiation entre ce qui constitue le sujet intérieurement, et ce qu'il perçoit du monde extérieur qui va jouer un rôle primordial dans la construction de sa subjectivité, modelant ses émotions et son interprétation de la pièce chorégraphique par exemple. Le syndrome narratif est constitué « d'un *nexus*, ou *complexus* de sentiments, émotions, affects, représentations, connaissances, convictions, actions » qui vont venir caractériser « une certaine disposition psychique, émotionnelle, sentimentale, cognitive ou corporelle »⁸⁵⁵.

Giselle, comme *MayB*, nous racontent des histoires, ces pièces chorégraphiques présentent des personnages, les spectateurs comme les danseurs d'ailleurs s'identifient à ces personnages, à ce qui peut leur arriver, comme je viens de le souligner avec la mémoire et les « piqûres de rappel ». Souvenons-nous par exemple de la trahison amoureuse vécue par *Giselle*, comment chaque femme peut se reconnaître en elle selon les spectatrices interrogées d'une part, d'autre part, j'ai constaté combien les danseuses se servent parfois de leurs propres vécus pour mieux l'incarner : « dans le syndrome narratif, le passé irrigue le présent, la mémoire structure la conscience, l'identification construit l'identité, l'émotion nourrit l'action et la vie s'inscrit dans une trame narrative ancienne, dans une histoire

⁸⁵³ FARRUGIA F., « syndrome narratif et archétypes romanesques », *Emotions et sentiments : une construction sociale, op.cit.*, pp.78-87

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p.82-83

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p.84

préécrite »⁸⁵⁶. Les deux narrations qui m'intéressent ici présentent des archétypes, c'est-à-dire des personnages comme des situations modèles : le ballet *Giselle* pourrait correspondre à ce que Farrugia nomme le syndrome narratif, dans la mesure où il présente une histoire narrative fondatrice, tandis que *MayB* semble plus proche de ce qu'il nomme le syndrome a-narratif.

J'ai déjà souligné combien *Giselle* représente « la quintessence du ballet romantique »⁸⁵⁷, car sa structure dramatique et son thème principal de l'amour par-delà la mort⁸⁵⁸, constituent le motif de la pièce. Le romantisme connaît son avènement durant la première décennie du XIX^{ème} siècle, désormais les contes de fées populaires sont préférés aux drames se situant dans la mythologie, ce qui constituait jusqu'alors la principale source d'inspiration pour la création des ballets. Lors de la période romantique, poètes, écrivains, compositeurs déploient dans leur récit une vision pessimiste et sombre de la vie dans laquelle le bonheur ne peut-être qu'éphémère : aussi la jeunesse et la joie de vivre de *Giselle*, déployée tout le long de l'acte I, ne peut-être que de courte durée, vouée à l'échec. On peut citer en parallèle le personnage féminin de Marguerite dans *Faust*⁸⁵⁹. Comme *Giselle*, elle est une jeune fille chaste, innocente, pauvre, qui connaît une vie simple, heureuse ; mais comme *Giselle*, son amour pour Faust la conduira vers la folie et la mort. Elle ne sera pas damnée, elle deviendra un ange, de la même manière que *Giselle* ne se transformera pas en Willis vengeresse, mais parviendra au contraire à sauver de la mort celui qu'elle aime.

Albretch/ Loys est lui aussi l'archétype du héros romantique, qui comme le héros dans *Faust* est « en quête de l'impossible, de l'inaccessible et de l'inabordable, c'est-à-dire de la femme idéale : il se purifie à travers la tristesse et le désespoir »⁸⁶⁰.

Ce ballet présente donc des héros archétypaux, sa narration fait en nous « syndrome », dans le sens où il raconte une narration fondatrice : celle de l'amour qui transcende la mort, celle du sacrifice féminin pour son amour. C'est pourquoi malgré l'aspect féerique,

⁸⁵⁶ FARRUGIA F., « Le syndrome narratif : une inquiétante étrangeté », *sociologies.revues.org*. p.3

⁸⁵⁷ LIFAR S., *Livret de Giselle*, Opéra de paris, *op.cit.* cf. p.85

⁸⁵⁸ L'amour par delà la mort apparaît dans le mythe grec Orphée et Eurydice.

⁸⁵⁹ GOETHE, *Faust*, Paris, Flammarion, 1999

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p.36

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

fantastique du ballet, les spectateurs se reconnaissent dans les personnages, car ce sont des questions similaires auxquelles ils se confrontent dans leur vie quotidienne : l'amour, la trahison, le mensonge, le pardon.

« Toutes ces légendes elles ont un fond commun de, de vérités universelles, qui touchent à nos racines et..... à notre moi profond » (Ludivine, spectatrice, Giselle, 21 avril 2008, Montauban)

« C'est une histoire d'amour... qui va jusqu'au..... voilà jusqu'à l'abandon et jusqu'au suicide. Malheureusement je dis parce que c'est quand même triste..... mais oui, ça peut arriver. Oui. Même à l'heure actuelle quoi..... mais non c'est pas désuet vraiment cette histoire, sauf que bon, bon les fantômes, et les willis tout ça, non ! ça je pense en effet que... on est vraiment dans le monde de l'imaginaire... mais dans la narration de quelqu'un qui peut devenir fou, parce que, parce que... voilà, la personne qu'il aime en aime une autre et, qu'elle arrive pas à le vivre... ça, c'est possible oui, bien sûr » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

Giselle pourrait s'inscrire dans ces récits fondateurs qui viennent parfois se superposer à la réalité : ses héros peuvent alors devenir des personnages auxquels s'identifier, ils peuvent donner une conduite à suivre, à laquelle se rattacher. Ainsi *Giselle* pardonne la trahison, elle se montre courageuse dans la mesure où elle va à l'encontre de son « nouveau monde » pour sauver son amour, elle résiste au rituel mortifère réclamé par ses sœurs les Willis, en ce sens elle n'est pas fragile, au contraire, elle est « forte » (Micha, Ludivine, Marilou, Candice).

De l'autre côté, les personnages de *MayB* vivent intensément les situations dans lesquelles ils se retrouvent. Les émotions qu'ils ressentent semblent s'inscrire uniquement dans le présent, d'autant plus que les spectateurs ne disposent pas, comme je l'ai souligné précédemment, d'un fil directeur narratif donné.

Lors de la première partie de la pièce, ils apparaissent aux yeux des spectateurs comme « monstrueux », « déshumanisés » (Mathieu, Charlotte, Sacha, Anna, Christian, Jean, Marie). Pas seulement par rapport à leurs apparences physiques, effectivement éloignées du monde réel et quotidien, mais aussi en fonction de leurs attitudes, qui apparaissent déconnectées du monde social. Cet « essaim » de corps se déplaçant dans l'espace de manière chaotique aux yeux des spectateurs, donne alors la sensation d'un groupe insensible, quasiment inhumain. Dans les entretiens, les termes « inquiétants », « angoisse », « étouffant », « tension », reviennent sans cesse pour décrire ce moment.

« Ce qui m'a gênée aussi, c'est qu'ils faisaient tous des mouvements répétitifs, obéissaient à un sifflet..... Tous

des clones, ils faisaient tous la même chose, ça fait peur... on se dit, mais qu'est-ce que c'est ? » (Claudine, spectatrice, MayB, 10 mai 2009, Toulouse)

Face à des comportements incompréhensibles, les spectateurs perçoivent les personnages comme insensibles, aussi ils sont perçus comme des clones, des robots, ils ne peuvent pas être considérés comme humains. Ils sont donc étrangers.

Dans son article consacré au syndrome narratif, Farrugia écrit à propos du personnage principal Meursault, mis en récit par Albert Camus dans *L'Étranger* : « Meursault {...} active un archétype naturaliste de la sentimentalité totalement rebelle aux normes collectives. Il est immergé dans une sorte d'état de nature de l'émotionnalité », il ajoute « le héros d'Albert Camus incarne précisément la résistance à adopter des conduites émotionnelles accréditées, la résistance à entrer dans une narration sociale »⁸⁶¹. En effet, le personnage principal, accusé d'avoir assassiné un Arabe sur la plage, rencontre son avocat, celui-ci lui pose des questions sur un épisode précédent, l'enterrement de sa mère⁸⁶². Ce qui gêne terriblement l'avocat ici, c'est bien « cette froideur émotionnelle avérée, socialement patente et notée par l'entourage » qui « sera déterminante du verdict final de mort le concernant »⁸⁶³ souligne Farrugia. Les normes sociales occidentales liées à la mort, à la perte d'un proche sont celles de la peine, de la douleur, passant par les larmes, la tristesse, un profond abattement. Or, Meursault, ne témoignant pas de ces codes émotionnels, apparaît aux autres comme insensible, et donc prouve de part son comportement, sa

⁸⁶¹ FARRUGIA F., *op.cit.*, p.9

⁸⁶² CAMUS A., *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942 : « Il s'est assis sur le lit et m'a expliqué qu'on avait pris des renseignements sur ma vie privée. On avait su que ma mère était morte récemment à l'asile. On avait alors fait une enquête à Marengo. Les instructeurs avaient appris que "j'avais fait preuve d'insensibilité" le jour de l'enterrement de maman. "Vous comprenez, m'a dit mon avocat, cela me gêne un peu de vous demander cela. Mais c'est très important. Et ce sera un gros argument pour l'accusation, si je ne trouve rien à répondre." Il voulait que je l'aide. Il m'a demandé si j'avais eu de la peine ce jour-là. Cette question m'a beaucoup étonné et il me semblait que j'aurais été très gêné si j'avais eu à la poser. J'ai répondu cependant que j'avais un peu perdu l'habitude de m'interroger et qu'il m'était difficile de le renseigner. Sans doute, j'aimais bien maman, mais cela ne voulait rien dire. Tous les êtres sains avaient plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient. Ici, l'avocat m'a coupé et a paru très agité. Il m'a fait promettre de ne pas dire cela à l'audience, ni chez le magistrat instructeur. Cependant, je lui ai expliqué que j'avais une nature telle que mes besoins physiques dérangent souvent mes sentiments. Le jour où j'avais enterré maman, j'étais très fatigué, et j'avais sommeil. De sorte que je ne me suis pas rendu compte de ce qui se passait. Ce que je pouvais dire à coup sûr, c'est que j'aurais préféré que maman ne mourût pas. Mais mon avocat n'avait pas l'air content. Il m'a dit : "Ceci n'est pas assez." », p.51

⁸⁶³ FARRUGIA F., *op.cit.*, p.9

culpabilité en tant qu'assassin⁸⁶⁴. Pour Farrugia, le personnage de Camus est habité par un « syndrome d'a-narration sociale qui génère l'indignation et la réprobation générales. Ce syndrome d'a-narration se donne scandaleusement à voir comme indifférence, insensibilité, détachement, inhumanité, “monstruosité” ».

Je m'appuie ici sur cette notion de syndrome a-narratif, qui me semble aussi correspondre à cette première partie de *MayB*, le texte ne passe plus par les mots mais par les corps, et les corps-dansants sont bien perçus par les spectateurs interrogés comme déshumanisés, étrangers à eux-mêmes car ils sont incapables de comprendre leurs manières d'être, leurs attitudes ainsi que leurs communications. Les codes sociaux habituellement mis en œuvre dans la communication quotidienne sont en effet mis en faillite, en déroute par la chorégraphie de Maguy Marin. Le chemin tracé par ces corps-dansants dans l'espace reste incompréhensible, désordonné, les gestes apparaissent inappropriés, aussi, dans les entretiens, je retrouve la figure de l'asile, des fous, pour les décrire. Quand certains évoquent les camps de concentration, on est là encore confronté à cette notion de déshumanité, qui est souvent utilisée pour les décrire. Par déshumanisation, on signifie habituellement la perte de tout caractère humain, ce dont témoigne Primo Levi quand il écrit :

« plus rien ne nous appartient : ils nous ont pris nos vêtements, nos chaussures, et même nos cheveux ; si nous parlons, ils ne nous écouteront pas, et même s'ils nous écoutaient, il ne nous comprendraient pas. Ils nous enlèveront jusqu'à notre nom : et si nous voulons le conserver, nous devons trouver en nous la force nécessaire pour que derrière ce nom, quelque chose de nous, de ce que nous étions, subsiste »⁸⁶⁵.

En outre, les notions « d'animalité » (Laura, Sacha, Christian), « d'enfance » (Mathieu) de « début de l'humanité » (Claudine), signifient là encore à mon sens, cette notion d'absence de normes sociales émotionnelles pour les personnages de *MayB*. Dans les entretiens, on évoque le côté « primaire » des relations entre les personnages, comme s'il n'existait pas entre eux les rites d'interactions, normalement appris, incorporés par chacun d'entre nous

⁸⁶⁴ CAMUS A., *L'étranger*, op.cit. Il écrit : « Oui, s'est-il écrié avec force, j'accuse cet homme d'avoir enterré une mère avec un cœur de criminel. » Cette déclaration a paru faire un effet considérable sur le public. Mon avocat a haussé les épaules et essuyé la sueur qui couvrait son front. Mais lui-même paraissait ébranlé et j'ai compris que les choses n'allaient pas bien pour moi. », p.76

⁸⁶⁵ LEVI P., *Si c'est un homme*, Pocket, 1988

lors de la socialisation⁸⁶⁶.

Pourtant, petit à petit, les personnages évoluent, les scènes changent et les spectateurs s'attachent à ces personnages. La première scène de la marche dans le silence, fait place à une scène ahurissante d'allégresse, de bonheur jouissif, de fête partagée. Dès lors, les personnages paraissent uniquement attachés à leurs sensations, et réagissent instantanément à ce qu'ils perçoivent. Ainsi, les émotions qu'ils représentent sont exacerbées, souvent peu en adéquation avec le monde réel, car les personnages résistent aux émotions habituellement admises dans le quotidien, ils vont au-delà, en suivant leurs ressentis émotionnels, un peu à la manière des enfants qui ne contrôlent pas encore totalement les émotions qu'ils ressentent. Les émotions sont vécues directement, intensément, elles leur sont propres, comme directement issues des sensations perceptives qui les entourent. Ainsi, on peut comprendre cette sorte de « pureté émotionnelle » dont se sert Farrugia dans son article pour décrire l'étranger, et que je reprends ici à mon compte pour désigner les relations d'émotions brutales entre les personnages. C'est comme si les émotions qu'ils représentent à travers leurs corps, leurs mimiques, leurs expressions n'ont pas encore été modelées, lissées, polies par la société. C'est d'ailleurs pourquoi les spectateurs se retrouvent face à des personnages qu'ils disent « venir de nulle part ». Caractéristique il me semble du théâtre de Beckett.

Ce deuxième chapitre souligne comment les émotions sont le lien entre la danse et l'individu, l'histoire et les histoires individuelles, comment elles sont utilisées dans la construction d'une interprétation, permettant une pensée sensible et mouvante. Je vais désormais m'intéresser à l'expérience émotionnelle vécue par les spectateurs, en dévoilant comment cette expérience est primordiale dans l'évaluation de la pièce qu'ils vont faire.

⁸⁶⁶ GOFFMAN E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974

Chapitre 3/ Le moment de la représentation chorégraphique : une expérience émotionnelle

« J'ai aimé, parce que j'ai fait une expérience en fait... j'ai plus fait une expérience que, que j'ai vu un spectacle presque... »

(Marilou, spectatrice, MayB, 8 mai 2009, Toulouse)

Je m'arrêterai dans un premier temps sur le concept d'expérience : en effet, les spectateurs comme les danseurs vivent un moment particulier lors d'une représentation qui constitue une expérience ; expérience participant à la construction de la danse et des émotions. Je m'intéresserai aux spectateurs, en développant le « travail » opéré par les émotions : un « travail » visible à travers leurs perceptions corporelles, leur permettant aussi de mesurer l'intensité des émotions ressenties et les évaluer. Du côté des danseurs, l'expérience se caractérise par l'attention portée à ce qu'il se passe sur la scène⁸⁶⁷ ainsi qu'au public, puisque ce sont les indices perçus de part et d'autre du plateau qui singularisent cette « soirée-là » :

« Le public, est à chaque fois nouveau, différent, l'orchestre aussi joue chaque soir différent donc... il peut le faire un peu plus vite, un peu moins vite, donc ... ça te tire, ce changement, dans ta manière de faire »
(Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

I : L'expérience émotionnelle

« Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence »

John Dewey⁸⁶⁸

En évoquant l'expérience émotionnelle, je fais référence au courant de philosophie américaine : le pragmatisme. Parmi les représentants du pragmatisme⁸⁶⁹, John Dewey est le

⁸⁶⁷ Un « accident » d'un danseur, l'orchestre partant plus tôt que prévu, tout ce à quoi il faut réagir et s'adapter très vite.

⁸⁶⁸ DEWEY J., *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1934/2005, p.80

⁸⁶⁹ Les principaux représentants de ce courant : Charles Sanders PEIRCE (1839-1914), William JAMES (1842-1910), George Herbert MEAD (1862-1931), et John DEWEY (1859-1952). Ce mouvement vit le jour autour de 1862, au sein du « club métaphysique » de Cambridge, l'influence sur la philosophie et les traditions intellectuelles américaines s'est exercé durant tout le XXème siècle jusqu'à nos jours.

En France, on peut noter le lien très fort entre William JAMES et Henri BERGSON, ainsi qu'un échange de

seul qui fait du concept d'expérience le centre de sa pensée. Ce terme d'expérience peut désigner communément deux processus. Tout d'abord celui de vivre une expérience, de ressentir une expérience, ce dont m'ont parlé certains spectateurs lors des entretiens, et ce à quoi je vais m'intéresser ici. Mais il peut s'agir aussi de réaliser une expérience, expérience en chimie par exemple⁸⁷⁰.

L'expérience est envisagée comme un processus dans lequel l'individu joue un rôle, il est actif, aussi John Dewey pense l'interaction comme occupant une place fondamentale dans l'expérience⁸⁷¹ : tout part de l'individu et de son environnement car ils forment ensemble un système dans lequel ils sont en interaction. Par conséquent il faut analyser l'unicité de l'un et de l'autre : « c'est bien parce qu'elle est d'abord active que l'expérience peut-être interactive »⁸⁷². En effet, Dewey « définit l'expérience comme la *liaison* entre subir et agir, entre endurer l'impact du milieu et réorienter sa conduite en fonction du trouble (ou du doute) éventuel que fait naître cet impact »⁸⁷³. L'expérience se caractérise en effet par « le trouble », c'est-à-dire quelque chose qui vient faire obstacle à la fluidité des relations entre l'individu et l'environnement : « pour qu'il y ait expérience, il faut donc qu'une résistance impose au sujet de prendre conscience de son rapport à l'environnement »⁸⁷⁴. L'expérience se situe dans ce lien entre ressentir et agir, elle est le moyen d'enrichir aussi bien le sujet que l'objet, d'ailleurs c'est dans cette aptitude de l'expérience à transformer corrélativement le sujet et l'objet que Dewey a situé la source unique de l'individuation :

« Dewey a d'abord appelé « interaction » cette forme d'interférence transformatrice entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'organisme et l'environnement – entre l'individu et la

courrier entre BERGSON et DEWEY. Mais il faut attendre les années 1970/80 pour revoir un intérêt à DEWEY chez les sociologues et philosophes français.

⁸⁷⁰ John DEWEY considère à ce propos qu'il existe un renversement décisif dans la façon de concevoir et de pratiquer concrètement l'expérience, en effet, depuis l'Antiquité, l'expérience désignait un enseignement tiré du passé, utilisé pour fabriquer des coutumes qui étaient suivies aveuglément. A partir de BACON, l'expérience du passé servira d'appui vis-à-vis des buts et des méthodes envisagés afin de développer une nouvelle expérience : « l'expérience a cessé d'être empirique pour devenir expérimentale » citation extraite de DEWEY J., « La réalité comme expérience », Tracés. Revue de Sciences humaines, 9/2005, p.97. (Traduction Gêrôme Truc). Article publié en 1906, dans lequel DEWEY discute de la relation entre la connaissance scientifique et l'expérience, en s'interrogeant sur la portée du discours scientifique sur la réalité vis-à-vis du sens commun et de la philosophie. La réalité elle-même doit être envisagée comme expérimentale.

⁸⁷¹ On peut voir ici une influence de la pensée de DARWIN (théorie de l'évolution), car il pense l'expérience comme interaction entre un organisme vivant et son milieu. DEWEY s'y réfère d'ailleurs.

⁸⁷² TRUC G., Introduction à l'article DEWEY J. « La réalité comme expérience », *op.cit.*, p.83

⁸⁷³ ZASK J., « La politique comme expérimentation », dans John DEWEY, *Le public et ses problèmes, Œuvres philosophiques II*, Pau/Paris, PUP/Farrago/Ed. Léo Scheer, 2003 (1920), p. 17

⁸⁷⁴ PEQUIGNOT B., « John Dewey : l'expérience, la pensée et la mémoire » dans *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2007, p.143

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

société, dont le dualisme est tout à fait supprimé. Après quoi, afin d'insister sur le fait que l'interaction n'affecte pas seulement la nature de la relation entre deux entités mais également la nature des entités elles-mêmes, il a opté pour le terme « transaction », mais bien plus tard et en regrettant de ne pas l'avoir fait plus tôt »⁸⁷⁵.

J'évoquais précédemment cette attention particulière des danseurs au cours de la représentation, ils doivent se tenir en état d'éveil, prêts à réagir au moindre rouage du mécanisme chorégraphique. Chacun garde en tête la représentation « idéale » où tout se passerait exactement comme prévu mais c'est impossible, la réalité vient sans arrêt perturber cet « idéal » en s'invitant et créant des frottements auxquels il faut s'adapter afin que le public ne s'aperçoive de rien. La spontanéité de la danse existe malgré les nombreuses répétitions, car il suffit d'un incident minime pour enrayer le déroulement fluide de la partition chorégraphique. Les danseurs évoquent ces nombreux incidents auxquels ils doivent faire face constamment : cela peut être un accessoire posé au mauvais moment ou au mauvais endroit, un partenaire défaillant, qui oublie un pas ou tombe ou se fait mal sur scène et dont il faut « meubler » son passage, le chef d'orchestre qui se trompe de tempo, ou qui démarre trop tôt la musique...

« Quand ça arrive, il faut gérer, il faut pas que ça se voit...dès fois, c'est un peu....délicat » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Mais au-delà de l'incident, les danseurs ont l'habitude de travailler la répétition et d'y chercher des sensations nouvelles, car dans les cours pris chaque jour, ce sont bien les mêmes gestes d'échauffement qui sont effectués, et pourtant, il faut rester attentif à ce que « dit » le corps : les muscles courbaturés, les petites douleurs, les fragilités ou facilités. Le soir de la représentation, c'est la même chose, les danseurs connaissent la chorégraphie, son déroulement, mais au fond ils ne savent pas comment cela va se passer, et cette incertitude crée l'attention, le doute, le trouble, l'expérience :

« Chaque jour, chaque soir est différent. C'est qu'en le faisant qu'on peut se rendre compte à quel point c'est comme ça » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

Ainsi, toute interaction entre les hommes et leur environnement constitue une expérience : « toute expérience est le résultat de l'interaction entre un être vivant et un aspect

⁸⁷⁵ ZASK J., *op.cit.*, p.17

quelconque du monde dans lequel il vit »⁸⁷⁶. Nous vivons sans cesse des expériences, qui nous permettent de multiplier les manières d'aborder et de vivre la réalité. Celle-ci se trouve alors sans cesse transformée, ouverte, inachevée. Si l'expérience s'incarne dans un mouvement, ce mouvement mène d'un point à un autre : « nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation »⁸⁷⁷. Ces expériences viennent former un tout, elles se succèdent en douceur sans que l'identité ni les caractéristiques qui les fondent ne soient sacrifiées. Ainsi, on se souviendra de ce « repas-là », de cette « dispute-là » en tant qu'expérience⁸⁷⁸. Ces unités d'expériences qui participent à « teinter » le cours de la vie : « l'expérience, comme la respiration, est une série d'inspirations et d'expirations ; elles sont régulièrement ponctuées et se muent en rythme grâce à l'existence d'intervalles, périodes pendant lesquelles une phase cesse et la suivante, inchoative, est en préparation »⁸⁷⁹. La représentation chorégraphique présente son propre rythme, son mouvement particulier. Elle a un début et une fin. Le début peut se matérialiser à travers le rideau qui s'ouvre, la musique qui commence, la lumière illuminant la scène ; la fin reprend les mêmes séquences à l'exact opposé. C'est une sorte de parenthèse dans la vie du spectateur comme du danseur.

La réalité est expérience⁸⁸⁰ pour Dewey, il s'agit de vivre, ressentir, souffrir : « cette connexion étroite entre faire et souffrir ou endurer forme ce que nous appelons l'expérience. Une action déconnectée et une souffrance déconnectée ne sont ni l'une ni l'autre des expériences »⁸⁸¹. Les émotions peuvent être considérées comme des unités de médiations entre un individu et son environnement, car souffrir c'est bien éprouver, ressentir et vivre les émotions. Par conséquent, les émotions permettent à l'expérience d'avoir lieu : « c'est l'émotion qui est à la fois élément moteur et élément de cohésion. Elle sélectionne ce qui s'accorde et colore ce qu'elle a sélectionné de sa teinte propre, donnant

⁸⁷⁶ DEWEY J., *L'art comme expérience*, Coll. Folio essais, p.94

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p.80

⁸⁷⁸ « Une expérience a une unité qui la désigne en propre : ce repas-là, cette tempête-là, cette rupture-là d'une amitié. L'existence de cette unité est constituée par une seule caractéristique qui imprègne l'expérience entière en dépit de la variation des parties qui la constituent », *ibid.*, p.59

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p.113

⁸⁸⁰ DEWEY J., « La réalité comme expérience », *op.cit.*

⁸⁸¹ DEWEY J., *Reconstruction en philosophie*, Œuvre T.I, Pau/Paris, PUP/Farrago/Ed. Léo Scheer, 2003

ainsi une unité qualitative à des matériaux extérieurement disparates et dissemblables »⁸⁸². Au sein de l'expérience, les émotions se fabriquent en rapport avec un environnement, elles « sont attachées aux événements et aux objets dans leur évolution »⁸⁸³. Elles sont liées à l'individu et nuancent son action à travers la progression des événements auxquels il participe. L'émotion vient de la situation, de l'objet ou de l'événement, elle n'est pas « autonome » mais forcément attachée à l'individu et au contexte dans lequel il se trouve :

« En son sens ordinaire, une émotion est quelque chose qui est suscitée par des objets, physiques et personnels ; elle est une réponse à une situation objective. Elle n'est pas quelque chose existant quelque part en soi-même, qui ensuite emploie un matériau qui l'exprime. L'émotion est une indication d'une participation intime, sur un mode plus ou moins excité, à une scène de la nature ou de la vie ; elle est, en d'autres termes, une attitude ou une disposition qui est fonction de choses objectives »⁸⁸⁴.

C'est pourquoi elles sont conçues en terme de médiations, d'entremises, lors de ce troisième moment de cette réflexion (ou devrais-je écrire de cette expérience intellectuelle⁸⁸⁵ !). J'évoque alors l'expérience émotionnelle d'une représentation chorégraphique. Cette dernière présente une unité de temps et de lieu, les individus y participant réalisent ensemble un mouvement émotionnel permettant au spectacle d'avoir lieu, de se dérouler « ainsi », de cette « manière-là ». Les émotions mises en jeu au cours de cette représentation sont fabriquées par les uns et les autres et participent à l'élaboration même de la matière chorégraphique, comme je le développerai plus loin. La soirée chorégraphique constitue bien une expérience au sens donné par Dewey, car elle va transformer corrélativement le sujet et l'objet. Les spectateurs en effet jouent un rôle dans la matière même de la danse, par l'intermédiaire des émotions échangées à travers les

⁸⁸² DEWEY J., *L'art comme expérience*, op.cit., p.92

⁸⁸³ *Ibid.*, p.91

⁸⁸⁴ QUERE L., « Le travail de l'émotion dans le jugement pratique », Institut Marcel Mauss, Conférence du 6 avril 2012. Il cite Dewey, *The later Works*, volume1, 1925

⁸⁸⁵ DEWEY, *L'art comme expérience*, op.cit. Il écrit: « par conséquent, une expérience dans le domaine de la pensée a une dimension esthétique particulière » grâce à sa qualité émotionnelle : elle a une caractéristique esthétique, même si elle se distingue des expériences reconnues comme esthétiques (la différence se trouve dans le matériau utilisé). Il ajoute « l'expérience en elle-même possède une qualité émotionnelle satisfaisante due à son intégration et à son accomplissement internes, qui sont le fruit d'un mouvement ordonné et organisé. Cette structure artistique peut être immédiatement perceptible. C'est dans cette mesure qu'elle est esthétique. Ce qui est encore plus important, c'est que, non seulement cette qualité est un motif important pour entreprendre une recherche intellectuelle et la penser en toute honnêteté, mais également qu'aucune activité intellectuelle n'est un événement intégral (ou une expérience) à moins d'être parachevée par cette qualité. Sans elle, la pensée reste inaboutie. En bref, l'esthétique ne peut être dissociée de l'expérience intellectuelle puisque cette dernière doit être marquée du sceau de l'esthétique pour être complète », p.85

corps. Ils sont acteurs, tout comme les danseurs, de la danse en train de se faire...

Les émotions participent à cette expérience du spectateur, car elles lui permettent de vivre cette réalité de la représentation, c'est-à-dire de l'éprouver. Le spectateur réagit et agit face à la danse⁸⁸⁶, les émotions évoluent au cours de l'expérience, elles l'accompagnent dans le déroulement de la représentation :

« Alors que je me souviens, il y a plusieurs styles d'émotions. Les gestes qui me gênent, par exemple... le sentiment de gêne par moment, de malaise par rapport à ce que tu vois sur scène, surtout dans les scènes vraiment sexuées ou fortes dans la jubilation du corps qui..... tu sens qui est complètement possédé par..... je ne sais pas..... une énergie vitale quoi. Et..... et en même temps j'ai eu beaucoup de..... de... d'attendrissement par rapport à ce que je voyais... par rapport à ces personnages qui ont l'air un peu perdu.....qui savent pas trop où ils vont... qui attendent, qui regardent... et... donc pas mal de sourire, compatissant en fait dans la relation. Et, j'ai pas eu..... pas eu une montée de larmes..... mais... un sentiment par contre tu vois de... de déchirement quand la porte elle se ferme juste à la fin, où tu sens que tout va continuer..... mais sans toi ... et là, tu sens que ça te...ça se ferme, et que tu restes » (Laura, spectatrice, MayB, 29 mai 2009, Toulouse)

Les émotions sont fabriquées au cours de la représentation en réaction aux scènes se déroulant sur le plateau, elles s'inscrivent dans l'intimité du spectateur, mais elles peuvent aussi être considérées comme un mode de transaction entre un organisme et son environnement. L'émotion se situe dans cet entre-deux, ainsi c'est l'objet ou la situation dans lequel l'individu se trouve qui présente un caractère émotionnel⁸⁸⁷. L'émotion existe de par l'enjeu dans la situation, en effet, il est impossible d'éprouver d'émotion à propos d'objets ou de situations pour lesquelles nous sommes indifférents⁸⁸⁸ :

« Les émotions (quand elles ont un sens) sont des qualités d'une expérience complexe qui progresse et évolue {...} Elles sont toutes, autant soient-elles, liées à un drame et elles changent lorsque ce drame évolue. La nature profonde de l'émotion peut-être perçue lorsqu'on assiste à une représentation de théâtre ou lorsqu'on lit un roman. Elle accompagne la progression de l'intrigue ; et une intrigue nécessite une scène, un espace pour se construire ainsi que du temps pour se dérouler. L'expérience est émotionnelle, mais elle n'est pas faite d'une série d'émotions séparées. De la même façon, les émotions sont attachées aux événements et aux objets dans leur évolution. {...} L'émotion a sans

⁸⁸⁶ J'y reviens dans le chapitre intitulé « les ondes émotionnelles : l'indice du corps », p. 339

⁸⁸⁷ DEWEY J., *L'art comme expérience*, Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005, p. 95 : « Il n'y a pas, si ce n'est nominalement, de chose telle que l'émotion de peur, de haine, d'amour. Le caractère unique et original des événements et des situations vécus imprègne l'émotion qui est provoquée. Si c'était la fonction du discours de reproduire ce à quoi il fait référence, nous ne pourrions jamais parler de peur, mais seulement de peur-de-cette-automobile-qui-approche, avec tous les détails précisant le moment et le lieu (...) Une vie humaine serait trop courte pour rendre avec des mots une seule émotion »

⁸⁸⁸ « Quelque chose qui laisse indifférent pour moi c'est typiquement quelque chose qui fera pas naître d'émotions » (Caroline, spectatrice, 29 mai 2010, Giselle)

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

conteste partie liée avec le *self*. Toutefois, elle appartient à un *self* impliqué dans la progression des événements vers un aboutissement désiré ou craint »⁸⁸⁹.

Les émotions suivent un processus, un cheminement, quelque chose en train de se réaliser, en train d'être développé, et dont l'issue est incertaine. Elles sont caractérisées par une dimension cognitive d'éveil, d'attention, d'évaluation, voire d'imagination. Elles surgissent tout en s'inscrivant dans une situation qui dure⁸⁹⁰ :

« Chez moi cela (les émotions) se traduit physiquement..... en premier lieu, et et donc physiquement, généralement cela peut-être la chair de poule, c'est la boule dans le ventre ou dans la gorge, et bon ensuite c'est un état qui dure, généralement même si l'objet de l'émotion est instantané, c'est quelque chose qui me met dans un état qui dure » (Charlotte, spectatrice, MayB, 8 mai 2009, Toulouse)

Les spectateurs suivent le parcours de personnages vivant une situation dramatique (*Giselle*), ils sont côtes à côtes des personnages étranges de *MayB*, s'accrochant aux différentes saynètes proposées. Qu'ils connaissent ou pas la chorégraphie pour l'avoir déjà vue, ils seront entraînés dans le drame et dans la danse, sauf s'ils se refusent de vivre cette expérience, se crispant sur leur siège, s'évadant par la pensée, voire quittant la salle. Mais s'ils restent là, assis ensemble dans ce lieu, face à la danse se construisant et se déroulant sous leurs yeux, ils acceptent de vivre une expérience émotionnelle. Certains spectateurs rencontrés me font part de la redécouverte de la danse comme des personnages à chaque fois qu'ils retournent voir la même pièce⁸⁹¹, ils la reçoivent de manière différente :

« La première fois que je l'ai vue, j'étais vraiment dans la..... dans la...HOUAAAA ! Je l'ai pris en pleine face tu vois, c'était beaucoup plus violent, il me semble, j'étais plus jeune, ça fait quelques années, j'avais pas vu de la danse contemporaine comme ça..... là je pense que j'étais beaucoup plus fascinée par... par la rythmique de leurs corps ». (Laura, spectatrice, MayB, 29 mai 2009, Toulouse)

« Si tu veux la première fois que je l'ai vue, je connaissais pas l'histoire... donc, je suis vraiment rentrée dedans. Et puis, quand j'étais petite, j'avais pas la maturité si tu veux de voir la beauté, enfin j'étais plus du côté de l'histoire que de voir la beauté de... de l'esthétique. Tandis que là, tu vois maintenant que je suis

⁸⁸⁹ DEWEY J., *L'art comme expérience*, Publications de l'Université de Pau, *op.cit.*, p.66-67

⁸⁹⁰ *Ibid.* « Nous sursautons instantanément quand quelque chose nous fait peur, tout comme nous rougissons immédiatement quand nous avons honte. Mais la peur ainsi que la honte ne sont pas dans ce cas des états émotionnels. En soi, ces émotions ne sont que des réflexes automatiques. Pour devenir émotionnelles, elles doivent devenir partie intégrante d'une situation globale et durable qui implique un souci des objets et de leur aboutissement. Le sursaut causé par l'effroi ne devient peur émotionnelle que lorsqu'on découvre ou que l'on pense qu'il existe un objet menaçant qui nous contraint à faire face ou bien à fuir. Le sang qui monte au visage ne devient l'émotion de honte qu'à partir du moment où une personne établit, par la pensée, un lien entre une action qu'elle a accomplie et la réaction défavorable d'une autre personne à son égard », p.67

⁸⁹¹ Les danseurs « reprenant » le rôle m'ont fait part de ce type de remarque également, cf. Moment II.

mature, l'histoire bon ben, elle est toujours ce qu'elle est mais... je suis plus sensible maintenant à l'esthétique » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

Ils ne peuvent pas s'ennuyer, ou vivre de manière moins intense les émotions car il s'agira d'une nouvelle expérience qui se tissera alors.

« Chaque fois qu'il passera, j'irai le revoir, ah, je m'en laisserai pas. Non non. C'est quelque chose qui...qui appelle en moi, oui l'émotion est là, j'aurai presque les larmes aux yeux d'en parler » (Anna, spectatrice, MayB, 9 mai 2009, Toulouse)

Tel l'effet domino, des modifications mêmes minimales entraînent des réactions en chaîne qui viennent alors sensiblement changer la version finale de la chorégraphie proposée. Ce mécanisme est également visible du côté des danseurs. Ils insistent en effet sur le caractère « spontané » de la danse, alors même qu'il n'existe aucune improvisation possible dans ces ballets. Par ce terme, ils signifient l'état d'attention dans lequel ils doivent être. Ils sont donc traversés par les émotions des personnages rendues visibles à travers les signes corporels et la danse, mais ils sont également emplis de leurs propres émotions qu'ils doivent « cacher » vis-à-vis du public, alors même que ce sont ces dernières qui leur permettent d'être ré-actif au moindre enrayement et donc de poursuivre la représentation quoi qu'il arrive. La couche extérieure des émotions donne les clés de l'histoire aux spectateurs, la couche intérieure des émotions permet à cette histoire d'exister et de se dérouler dans de bonnes conditions.

« Il faut être toujours prêt. Il faut être très très attentif à tout ce qu'il y a autour » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

En effet, la surprise d'un partenaire ne faisant pas ce qui était prévu, si elle existe pleinement pour le danseur, ne doit pas être perceptible par le spectateur. Cette surprise entraîne une adaptation du danseur à la nouvelle situation, il va agir en conséquence sans que le trouble dans lequel il a été plongé ne vienne arrêter la scène.

« Toujours il y a quelque chose de nouveau.....il y a toujours quelque chose de..... en fait.... tu t'y attends pas vraiment..... c'est sur scène que ça se passe. Parce que c'est un spectacle vivant donc..... un geste que Giselle fait que d'habitude elle ne fait pas, du coup tu réagis à ce qui se passe sur scène en fait.... c'est pour ça que.... nous, on calcule pas... c'est pour ça que.... c'est important aussi d'avoir un partenaire qui..... que tu aimes bien danser avec... que tu la connais bien...voilà, c'est.... et du coup, on s'amuse entre guillemet, à faire des choses un peu différentes, plus tard, plus tôt.....les yeux, voilà, c'est..... il faut pas tomber dans la routine, tu sais, même si on sait que voilà, il y a tel pas, tel pas et voilà..... tous les jours, on essaie de faire autre

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

chose..... pour nous...juste pour se sentir vivant, sur scène » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Le trouble évoqué par le danseur et l'émotion qui l'entraîne est ici créatif, dans la mesure où il peut faire naître un geste nouveau qui sera ensuite gardé, il permet de rester « vivant » en scène.

Enfin, Dewey distingue les émotions de la « décharge » émotionnelle. Cette dernière correspond à l'expression directe d'une émotion, comme un cri à l'annonce d'une mauvaise nouvelle par exemple. La décharge émotionnelle correspond en quelque sorte à une décharge d'énergie immédiate, intense, brève. Dewey distingue la « décharge » à une émotion qui dure, et l'émotion dure par un travail d'incorporation, c'est-à-dire une expression indirecte : les arts en sont l'exemple privilégié. L'écrivain, le poète, le plasticien, utilisent l'énergie émotionnelle pour fabriquer leur œuvre mais l'émotion dure parce qu'elle est entretenue par la résistance du matériau utilisé, elle n'est pas exprimée directement mais indirectement à travers l'utilisation du pinceau, du stylo ou du corps dans le cas de la danse :

« L'émotion telle qu'elle a finalement été exprimée par Tennyson lorsqu'il a composé *In Memoriam* n'est pas identique à l'émotion propre au chagrin, qui se manifeste par des pleurs et un air abattu : la première est un acte d'expression, tandis que la seconde n'est que la manifestation directe du chagrin. Toutefois la continuité des deux émotions apparaît de façon évidente, en d'autres termes, il est évident que l'émotion esthétique est une émotion primaire transformée par le biais du matériau objectif auquel elle a confié son développement et son accomplissement »⁸⁹².

Les émotions esthétiques passent par le biais d'une expression indirecte avant d'être « dévoilées », elles sont médiatisées à travers le matériau de l'artiste, mais elles ne sont pas déconnectées des émotions « ordinaires », de la vie quotidienne. Ce matériau fabriqué par l'artiste appartient à la communauté des individus, présente ce soir-là, car ils partagent ensemble cette expérience. Les émotions esthétiques sont comparables aux émotions de la vie quotidienne sauf qu'elles ont été modelées, l'artiste les déplaçant vers des voies d'expression indirecte. Mais c'est parce qu'elles sont connues, échangées dans la vie quotidienne, éprouvées par la communauté d'ici et maintenant, qu'ils les comprendront, les reconnaissant malgré les remodelages entraînés par la danse. L'émotion permet

⁸⁹² *Ibid.*, p.147-148

« d'assimiler » ce qui fait l'objet de la pensée :

« C'est seulement quand la libération complète est ajournée et ne surgit qu'au terme d'une succession de périodes ordonnées d'accumulation et de conversation, découpées en intervalles par des pauses récurrentes d'équilibre, que la manifestation de l'émotion devient une véritable expression, pourvue d'une qualité esthétique. L'énergie émotionnelle continue d'opérer, mais dans ce dernier cas, elle exécute une vraie tâche ; elle accomplit quelque chose. Elle évoque, assemble, reçoit ou rejette souvenirs, images, observations, et les façonne en un ensemble dont toutes les parties sont harmonisées par un même sentiment émotionnel immédiat »⁸⁹³.

Ce « travail » des émotions n'est pas uniquement perceptible dans la création artistique ou dans la réception des œuvres d'art. Toutefois, pour John Dewey, l'art permet de mettre à jour la teneur et la dynamique de l'expérience parce qu'il intensifie celle-ci, accroît son intégration. Aussi, le « travail » de l'émotion permet d'intégrer « l'ensemble des composantes d'un mouvement en un tout où elles sont interdépendantes, et où elles concourent par leurs liens, à une progression vers un achèvement qui n'est pas une simple fin, mais un aboutissement. C'est un travail de sélection et d'assemblage d'éléments en une totalité organisée »⁸⁹⁴. Ce « travail » des émotions permet de lier le corps et la pensée, comme je le souligne ci-dessous.

II : Vers le « corps-acteur » du spectateur

« En effet, pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. {...} La personne qui perçoit accomplit un certain travail tout comme l'artiste ».

John Dewey⁸⁹⁵

Le spectateur devient acteur, son rôle est aussi nécessaire que celui joué par l'artiste. Laurent Jullier écrit à propos du cinéma : « les spectateurs *résistent* à ce qui tombe de l'écran et des hauts-parleurs, ils *braconnent* à l'intérieur des données, selon la formule de Michel de Certeau : on ne sait jamais trop ce qu'ils bricolent en leur for intérieur tandis que la projection suit son cours »⁸⁹⁶. Leurs « rôles » sont équivalents mais non identiques, car

⁸⁹³ *Ibid.*, p.190

⁸⁹⁴ QUERE L., *op.cit.* p.18

⁸⁹⁵ DEWEY J., *L'art comme expérience, op.cit.*, p.110

⁸⁹⁶ JULLIER L., *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation, op.cit.*, p.17

leurs expériences ne se superposent pas totalement : « il faut que le spectateur s'approprie l'œuvre, l'intègre dans sa propre expérience, non au niveau des détails, mais de l'organisation {...} générale de l'œuvre »⁸⁹⁷. Chacun construit sa propre expérience, et chacune de ces expériences est nécessaire à l'expérience esthétique : « Il y a effort, voire comme nous l'avons vu, souffrance (travail est ici donc le bon terme à la fois effort et douleur) pour qu'il advienne quelque chose comme une expérience esthétique »⁸⁹⁸.

Les spectateurs deviennent acteurs par un véritable travail qui se met en place à travers la médiation des émotions entre le corps et l'esprit. Les émotions « travaillent » en premier lieu le corps car des manifestations corporelles peuvent en effet se percevoir au cours de la représentation, soulignant la joie, le plaisir, la tristesse ou la colère face à la danse. Le corps joue un rôle fondamental dans la perception des émotions, car il en donne le signal « objectif ». Ainsi, les spectateurs reviennent sans arrêt sur leurs sensations corporelles pour décrire dans les entretiens les émotions ressenties au cours du spectacle. Les perceptions corporelles des émotions ressenties en regardant la danse traduisent l'intensité de l'expérience chorégraphique vécue par le spectateur, une spectatrice souligne combien elle était tendue, oppressée, captivée sur son siège en regardant *MayB*, si bien qu'une fois le spectacle terminé, elle s'est retrouvée comme « mâchée », courbaturée :

« Quand je suis sortie du spectacle, j'étais..... comme si j'étais passée sous un train » (Charlotte, spectatrice, MayB, 8 mai 2008, Toulouse)

Les spectateurs s'appuient aussi sur les sensations du corps pour justifier leur appréciation ou non de la danse, ils ont aimé la chorégraphie parce qu'ils ont été touchés, émus, transportés soulignent-ils. Ils ont été émus parce qu'ils ont pleuré, ri, frissonné... Les sensations corporelles deviennent une sorte d'étalon de mesure des émotions, elles permettent alors de justifier l'appréciation du spectacle durant l'entretien. Dans la conférence donnée sur « Le travail de l'émotion dans le jugement pratique » à l'institut Marcel Mauss en avril 2012, Louis Quéré prend appui dans sa démonstration sur des auteurs comme Klaus Scherer, qui définit l'émotion en termes d'évaluation (*appraisal approach*) ou de Mark Johnson⁸⁹⁹, qui attribue aux émotions la capacité de prendre la mesure des situations :

⁸⁹⁷ PEQUIGNOT B., *op.cit.*, p.152

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ JOHNSON M., *The Meaning of the body*, Katz, 2007

« Dans la mesure où nous estimons/évaluons comment les choses se passent pour nous dans nos interactions continuellement changeantes avec notre environnement, nous prenons la mesure de notre situation. Cela détermine pour une part ce que la situation signifie pour nous, ici et maintenant {...}. Les émotions ont de la signification pour nous dans la mesure où elles se situent au cœur de notre capacité d'évaluer/estimer les situations où nous nous trouvons et d'y agir de façon appropriée. Quand nous les éprouvons, nous pouvons entrer dans nos délibérations plus conscientes concernant la façon dont nous devrions répondre à la situation »⁹⁰⁰.

Les émotions contribuent au raisonnement et au jugement, elles peuvent entraîner des modifications dans l'évaluation du contexte, des révisions d'appréciations, mais elles peuvent également bloquer et conforter les acteurs dans leur résistance. Par exemple, dans le cadre des chorégraphies, les spectateurs peuvent ne pas apprécier la pièce, la jugeant « cucul » dans le cas de *Giselle*, ou sortant de la salle de spectacle face à *MayB*, se sentant trop mal à l'aise. Ainsi, je montrerai plus loin comment les émotions peuvent être une force et comment elles peuvent agir sur la matière même de la danse en train de se réaliser, mais aussi comment elles peuvent être négatives et venir troubler les interprètes et par conséquent la chorégraphie. Comment le corps devient-il le révélateur des émotions ? C'est à cette question que je vais m'attacher de répondre désormais.

A : le corps dans la perception des émotions

*« Le présent est la liaison de la sensation corporelle avec la perception des choses environnantes et avec celle de la production psychique.
Il est donc perception d'un accord C E M et des liaisons entre ces constituants.
La conscience exige ces trois termes. »*

*Paul Valéry*⁹⁰¹

Tout d'abord la dimension phénoménale des émotions apparaît clairement dans les entretiens. En effet, être ému, c'est se sentir ému, c'est-à-dire percevoir dans son corps des modifications physiologiques. Dans les descriptions données par les spectateurs, cette corporéité des émotions revient sans cesse, la tristesse s'affirme ainsi à travers l'expérience des larmes :

« *J'en avais les larmes aux yeux* » (Coralie, spectatrice, *Giselle*, 23 mai 2010, Toulouse)

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p.61

⁹⁰¹ VALÉRY P., « Soma et Cem », dans *Cahiers I*, 1938, Sans Titre, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973, p.1141
CEM = corps esprit monde

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

La joie et le plaisir sont perceptibles par le déclenchement du sourire ou du rire :

« *Je devais avoir un sourire béa durant tout l'acte* » (Candice, spectatrice, *Giselle*, 3 novembre 2009, Paris)

« *ça peut-être une grande joie et à ce moment-là, ça peut être des espèces de bouffés de chaleur* » (Sacha, spectateur, *MayB*, 16 mai 2009, Toulouse).

De la même manière, des émotions jugées comme négatives (l'angoisse par exemple) sont décrites à travers leurs perceptions corporelles :

« *L'estomac qui se serre, enfin..... des choses comme ça* » (Micha, spectatrice, *Giselle*, 30 octobre 2009, Paris)

« *La sensation d'étouffer* » (Anna, spectatrice, *MayB*, 9 mai 2009, Toulouse)

Plus généralement, un éventail de sensations corporelles est exprimé durant les entretiens pour décrire les émotions perçues lors de la représentation de *Giselle* ou de *MayB*⁹⁰². Les émotions participent à la construction de leurs expériences, elles sont spécifiques à *Giselle* ou *MayB*. Ainsi, j'ai noté lors du moment II combien les émotions liées à l'admiration, à la beauté des formes sont davantage visibles dans les entretiens évoquant le ballet *Giselle*, tandis que les émotions d'angoisse, de tensions, de peur ou de compassion sont plus développées dans les entretiens à propos de *MayB*.

Ces perturbations physiologiques décrites dans les entretiens sont les indices d'expériences émotionnelles fortes⁹⁰³ vécues par les spectateurs. Pierre Livet⁹⁰⁴ définit une émotion

⁹⁰² **A propos de *MayB*** : « l'estomac noué » (Marie/ Claudine) ; « ça te prend aux tripes » (Claudine/ Anna/ Marie), « J'étais oppressée » (Anna), « en tension permanente » (Anna, Christophe, Charlotte), « ça prend le ventre » (Milena) « ça me prenait à la gorge » (Yohan), « on respire plus vite » (Yohan), « on respire pas » (Christophe) : pour traduire l'angoisse. « des frissons » (Yohan/Claudine/Sacha/ Sophie) pour l'admiration, « rire » (Milena, Jean, Sacha, Christophe) « l'accélération du cœur » (Claudine), « le cœur qui bat » (Mathieu), « quelque chose qui se serre dans le torse » (Mathieu), « des chatouillements dans le ventre » (Sacha)

A propos de *Giselle* : rester « bouche bée » (Micha/Candice), avoir la « chair de poule » (Coralie/ Caroline/ Ludivine/Micha/ Mié), « j'en avais les larmes aux yeux » (Caroline, Candice, Ludivine, Alban), « des envies de pleurer » (Anita), « on pleure pour de vrai » (Mié) « sourire béa » (Cathy), « des frissons » (Cathy, Angela, Alban, Marilou, Anita, Bernardo), ou « dans l'estomac oui, ressentir quelque chose... comme des chatouilles même » (Cathy), « une espèce de serrement dans la poitrine » (Ludivine), « le cœur qui bat » (Angela, Bernardo), « la gorge serrée » (Marilou).

J'ai souligné les prénoms des danseurs.

⁹⁰³ Je reviens plus loin sur cette notion de « niveau » des émotions, également souligné dans les entretiens menés auprès des danseurs comme des spectateurs. Cf. p. 334

comme une réaction à la perception d'un différentiel entre nos orientations en cours, ou nos attentes activées, et une nouvelle information ou une nouvelle situation. Dans le cas d'une représentation chorégraphique, le spectateur s'attend à être ému, il « cherche » les émotions, il vient pour être emporté, chaviré par la danse. Les spectateurs de *Giselle* et de *MayB* souhaitent vivre un moment « à part ». Il s'agit de sortir de la routine quotidienne, le spectacle vivant offre l'opportunité de vivre une expérience esthétique différente de la vie « ordinaire ». Un ensemble de rituels jalonnent l'avant spectacle : l'attente pour entrer dans la salle, les billets déchirés avant de rentrer, trouver sa place, la commenter, lire ou pas le petit livret donné à l'entrée, éteindre son téléphone portable⁹⁰⁵, j'aime pour ma part entendre les musiciens de l'orchestre s'accorder, les regards des uns et des autres, les lumières qui s'estompent suivi du mouvement de certains spectateurs changeant de place etc. La salle est physiquement/symboliquement close sur le monde puisqu'aucune fenêtre sur la réalité extérieure n'existe. Le temps est comme suspendu au déroulement de la musique, de la danse ou du drame. C'est un temps différent, là encore, de la société. Les portes sont fermées et il est généralement impossible pour un spectateur retardataire de pénétrer dans la salle une fois le spectacle commencé. Cet ensemble de faits propres à la salle de spectacle aiguise les sens des spectateurs, ils ont choisi d'aller voir ce spectacle, qu'ils en soient conscients ou non, ils s'attendent à quelque chose. Et l'émotion naît du différentiel entre l'attente et la réalité :

« Elle (la pièce) m'a plus qu'émue parce que j'ai eu l'impression qu'elle me prenait aux tripes dès le début.Et... j'ai commencé par faire un blocage complet avec un refus, pour la simple et bonne raison que j'avais passé une journée de travail et que je pensais que ça allait être, une soirée de détente, tranquille, à voir des choses jolies, agréables, avec simplement le côté, oui agréable..... et en fait, quand je me suis assise et que j'ai vu ces, le début de cette pièce, je me suis dit, c'est pas possible, il va falloir que je supporte un truc pareil alors que j'avais besoin de détente. Et c'est vrai qu'au début ça m'a beaucoup, presque stressée parce que en fait, ils étaient inquiétants. » (Marie, spectatrice, MayB, 20 mai 2009, Toulouse)

Pour Pierre Livet : « nous attendre à un plaisir est déjà anticiper un différentiel entre la situation présente où nous n'éprouvons pas encore de plaisir et celle où nous l'éprouverons. D'autre part, entre l'anticipation et la perception, il reste toujours un

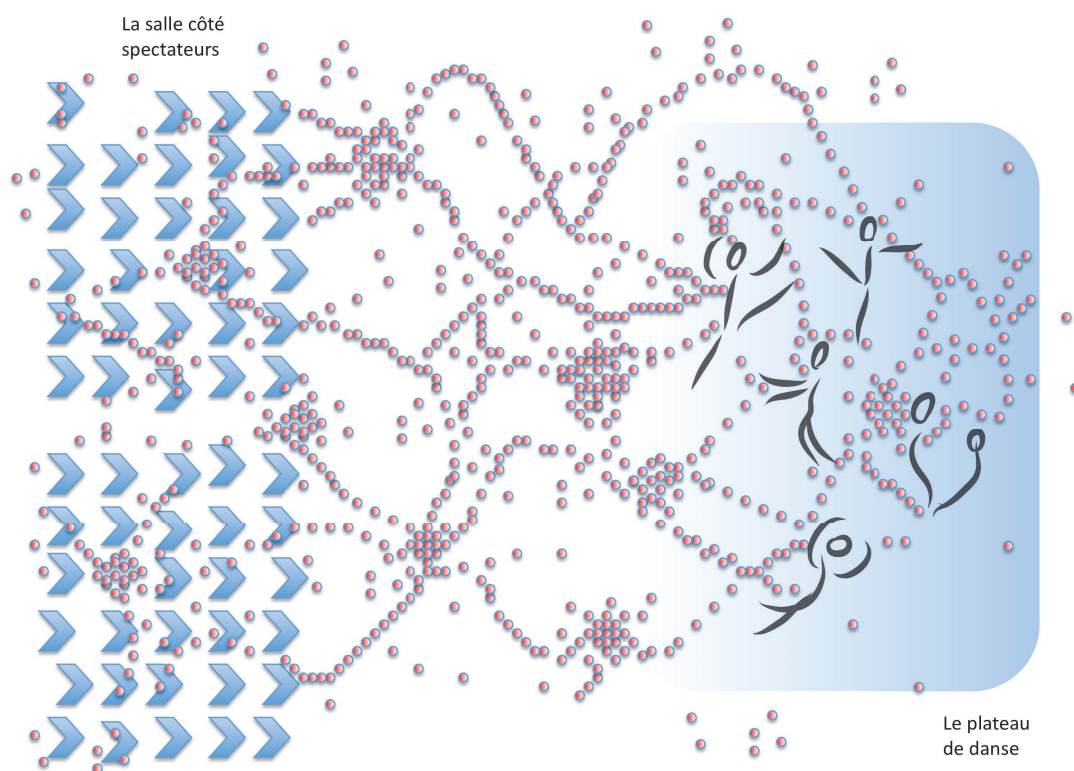
⁹⁰⁴ LIVET P., *Emotions et rationalité morale*, PUF, 2002

⁹⁰⁵ « Merci d'éteindre votre téléphone portable durant la représentation » ou « n'oubliez pas de rallumer votre téléphone après la représentation » sont des messages entendus dans les salles où j'ai réalisé mes observations : Opéra de Paris, Théâtre Garonne, Casino Barrière, Théâtre du Capitole (Toulouse) , Eurythmie (Montauban)

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

différentiel, la seconde étant bien plus riche que la première. Nous ressentirons donc bien l'émotion liée à ces différentiels »⁹⁰⁶. Les émotions naissent de ce différentiel entre l'attente et la perception : agréable (joie, plaisir) devant la danse, ou désagréable (colère, dégoût) face à une chorégraphie à laquelle le spectateur n'adhère pas.

Les émotions traversent le corps puis l'esprit du spectateur. J'en arrive ici à une double médiation : premièrement, la médiation jouée par les émotions entre la danse et le spectateur, deuxièmement, la médiation jouée par les émotions au sein de chaque acteur de la soirée. Les spectateurs d'un côté, qui vont connaître ce mouvement des émotions, entre les émotions extérieures fabriquées par les danseurs et les émotions intérieures connectées à leur pensée, leur mémoire. Les danseurs de l'autre côté qui connaissent également ce va-et-vient permanent entre les émotions exprimées et ressenties. Je reviendrai dans le chapitre suivant sur le mécanisme de cette propagation des émotions, exprimée par le schéma ci dessous :



Métaphore en image de la propagation des émotions dans la salle de spectacle.

Les spectateurs réalisent un travail de reconstruction des émotions visibles sur la scène, en

⁹⁰⁶ LIVET P., « Emotions, rationalité, densité temporelle et manifestation de valeurs », *Revue européenne des sciences sociales*, XLVII-144 | 2009, p.10

venant puiser dans leur « boîte à couture » ce dont ils ont besoin. Ils ont conscience des modifications corporelles entraînées par les émotions, ils continuent d'envisager les émotions comme un chamboulement, un bouleversement, quelque chose d'inattendu : « les perturbations physiologiques liées aux émotions ont été bien souvent citées pour affirmer qu'elles se situent au mieux en dehors du champ de la rationalité, au pire dans une relation conflictuelle avec celui-ci »⁹⁰⁷. En effet, certains passages de la pièce sont décrits par les spectateurs comme touchant « directement » de corps à corps sans passer par aucun raisonnement. Un geste les touche, un mouvement les émeut, venant les troubler intimement, le corps resurgit à travers un rire éclatant, des larmes jaillissant, une chair de poule...

« Moi, je pense que c'est un spectacle qui parle direct au corps quoi. ... pas besoin de mots pas besoin de..... d'un résumé ou tu vois..... ça se donne, ça se reçoit..... tu le prends, tu le prends pas, de toute façon avec Maguy Marin.... je trouve qu'elle met vraiment la danse dans sa dimension la plus intéressante parce que si tu arrives vraiment à parler au corps du public, cela veut dire.... que tu as partagé, tu as communiqué quelque chose » (Laura, spectatrice, MayB, 29 mai 2009, Toulouse)

Pour Jean-Marc Leveratto, « la qualité des œuvres d'art se mesure, comme la beauté des choses naturelles, par leur efficacité sur le corps du spectateur »⁹⁰⁸, il s'agit de penser la beauté ou le plaisir artistique non pas en se référant à une caractéristique technique ou une impression physique mais en s'intéressant « à l'interaction physique entre un objet et un sujet que concrétise un objet spectaculaire » car « l'objet spectaculaire désigne un composé de sujet et d'objet, de regardeur et de regardé, de corps humain et de chose physique, l'individu contribuant à l'action de la chose qui affecte sa sensibilité en lui prêtant son corps, la chose agissant sur l'individu et se mettant au service de son corps pour accroître l'intensité de l'expérience »⁹⁰⁹.

De nombreux spectateurs décrivent les émotions comme passant de corps à corps, il suffit alors de se laisser envahir délicieusement par ses perceptions corporelles. Sans résistance. Avec plaisir. Ainsi, quand je leur demande de définir ce qu'est une émotion, les spectateurs évoquent constamment la corporéité des émotions, cette idée selon laquelle les émotions se perçoivent à travers les manifestations corporelles.

« C'est purement physique, il n'y a pas de sens qui est posé sur la chose..... ou..... ça ne naît pas d'une

⁹⁰⁷ DEONNA J., TERONI F., « L'intentionnalité des émotions : du corps aux valeurs », *op.cit.*, p.25

⁹⁰⁸ LEVERATTO J.-M., *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, *op.cit.*, p.37

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p.37

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

réflexion, c'est vraiment quelque chose de..... de corporel » (Laura, spectatrice, MayB, 29 mai 2009, Toulouse)

Ici, les émotions désignent des mouvements ou des sensations dont les spectateurs font l'expérience, elles laissent une trace corporelle, même intérieure (comme l'estomac noué par exemple), elles sont le signal, les indicateurs en quelque sorte de cette expérience émotionnelle. En effet, il peut arriver de se sentir comme « happé »⁹¹⁰, « avalé »⁹¹¹ par ce qui est vu sur scène, si bien qu'il en oublie son corps. Mais l'émotion vient le lui rappeler en le rendant à nouveau charnel, sensible.

Le spectateur ressent les émotions, il les enregistre, puis, m'indique leurs existences au moment de l'entretien ; comme une valeur objective leur permettant de me signifier que : « oui, ils ont été bel et bien ému » par cette pièce, la preuve, les tiraillements corporels qui les ont accompagnés durant la représentation. Je repense alors à William James, pour qui cette expérience émotionnelle dont nous avons la sensation est une expérience du corps, « la théorie de James considère une émotion comme la simple conscience, par le sujet, des modifications corporelles que son appréhension de certains objets ou faits déclenche. De cette manière, James introduit l'idée que les émotions sont constituées par la conscience interne par le sujet des réponses corporelles résultant de l'interaction avec son environnement ».

Les sensations corporelles prennent d'autant plus le relais que les mots échappent à mes interlocuteurs quand il s'agit de parler des émotions. D'ailleurs, dans un nombre non négligeable d'entretiens, ils ont commencé par s'excuser en me disant qu'ils n'étaient pas certains de pouvoir m'aider dans ma recherche. D'où les fréquents silences, les rires gênés ou les hésitations au cours de la discussion. La sociologie des régimes d'engagements de Laurent Thévenot m'aide à comprendre cette difficulté⁹¹², en effet, selon les situations dans lesquelles nous nous trouvons, nous ne sommes pas dans le même état de personne, et certaines actions ou comportements se prêtent plus facilement à des comptes rendus que d'autres. Ainsi, Laurent Thévenot distingue le régime d'action en plan du régime de

⁹¹⁰ « On est happé, aspiré » (Anna, spectatrice MayB, 9 mai 2008, Toulouse)

⁹¹¹ « Tu es avalée parce que tu vois » (Laura, spectatrice MayB, 29 mai 2008, Toulouse)

⁹¹² THEVENOT L., « L'action comme engagement », dans *L'analyse de la singularité de l'action*, Paris, PUF, 1999, p. 213-238.

familiarité. Le premier type de régime est celui où nous sommes une personne consciente de son action, du but poursuivi, du contexte de l'environnement, de la réussite ou de l'échec de son action. Il est aisé de parler de ce que nous avons fait, car nous pouvons attribuer des responsabilités aux êtres et aux choses. Mais un autre type de régime existe selon Laurent Thévenot, le régime de familiarité, également nommé « régime du proche », qui est plus difficile à saisir, et dont il est plus complexe de parler parce qu'il est ce que nous sommes au monde. Lors d'une représentation chorégraphique, nous recherchons davantage une certaine qualité d'être au monde, plus que la réussite d'une action. On est dans un état de personne, plus difficile à rendre compte.

Aussi, les émotions, c'est ce qui échappe aux mots semblent-ils me dire, c'est pourquoi ils s'appuient sur le corps pour les définir. Cependant, ce qui est nommé par Déonna et Téroni comme « la dimension intentionnelle des émotions »⁹¹³, n'a pas à être opposée ou séparée de la corporéité des émotions, car il est possible au contraire de parler d'une « rationalité affective, en terme de phénoménologie corporelle »⁹¹⁴.

Ainsi, les perceptions corporelles ressenties modèlent directement la rationalité mise en œuvre par les spectateurs face à la pièce chorégraphique. Les émotions peuvent donc être comprises comme tissant un lien avec les valeurs : « le rôle du corps au sein des émotions est non seulement compatible avec une forme minimale de rationalité des émotions, il en constitue même le fondement. La mobilisation ressentie du corps nous présente les valeurs, et ce type d'expérience cause et nous donne des raisons en faveur de certains jugements évaluatifs »⁹¹⁵. L'émotion admirative de certains spectateurs peut se comprendre en terme de valeurs esthétiques :

« Quand..... les willis sont arrivées sur scène.... sur les pointes.... elles ont jeté leurs foulards... j'ai trouvé que c'était très très très beau. J'ai senti..... oui, ouais, ouais, un espèce de frisson..... parce que c'était très très beau..... comme si on avait été ailleurs... c'était impressionnant » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

Les émotions nous mettent bien en lien avec des valeurs, dans le sens où les « valeurs ne sont pas considérées comme des objets abstraits ou idéaux vers lesquels nous tendons, il s'agit plutôt de propriétés d'un type particulier que des situations, des objets, ou des

⁹¹³ LEVERATTO J. -M., *op.cit.*, p.37

⁹¹⁴ *Ibid.*, p.25

⁹¹⁵ *Ibid.*, p.28

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

comportements exemplifient : les émotions nous mettraient en lien avec des exemplifications de ces propriétés évaluatives »⁹¹⁶. La colère serait un mode d'appréhension de l'offense, la joie, un mode d'appréhension du bonheur, la tristesse, un mode d'appréhension de la perte etc.

Ressentir une émotion de manière corporelle permet à mes interlocuteurs de la décrire. Ici, les émotions désignent des mouvements ou des sensations dont les spectateurs font l'expérience. Les auteurs de l'article cité précédemment, indiquent : « dans les émotions, le corps est ressenti comme mobilisé en vue d'actions potentielles et la manière spécifique dont il est mobilisé s'interprète tout naturellement comme appréhension de certaines parties de l'environnement sous leurs aspects évaluatifs »⁹¹⁷. L'action d'un spectateur peut paraître *a priori* bien faible, en effet, les nombreuses émotions ressenties durant le déroulement de la pièce ne semblent pas avoir de lien direct avec une quelconque action, mais en y regardant de plus près, ce lien existe pourtant. Si je prends comme exemple la tristesse, nous avons vu combien elle permettait d'appréhender l'objet comme une perte. Je repense ici aux entretiens dans lesquels les spectateurs soulignent la tristesse ressentie à la fin de la représentation : celle-ci terminée, les personnages s'éloignent, l'histoire s'arrête, ils n'ont aucun pouvoir pour l'en empêcher.

« J'ai eu un sentiment de déchirement quand la porte elle se ferme juste à la fin, où tu sens que tout va continuer..... mais sans toi..... ça se ferme, et tu restes » (Laura, spectatrice, MayB, 29 mai 2009, Toulouse)

« Quand j'étais toute petite, au moment où elle est... où elle a disparu dans.... dans sa tombe... quand la trappe s'ouvre et que la ballerine descend, j'étais en larmes.... {...} je ne m'y attendais pas du tout et, je me disais : « mais non ! Mais elle disparaît vraiment pour toujours, c'est trop triste ! » » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

De la même manière, les auteurs soulignent combien l'admiration, peut être associée à l'action : « A nos yeux, il fait sens d'affirmer que faire l'expérience d'un objet comme élégant, charmant ou beau consiste à l'appréhender comme demandant une attention perceptive soutenue d'un certain type, l'explorer du regard par exemple »⁹¹⁸.

Le corps continue de faire sens comme instrument de mesure dans l'expérience émotionnelle, à travers ce que j'ai nommé la « mesure » des émotions.

⁹¹⁶ *Ibid*, p.26

⁹¹⁷ *Ibid.*, p.38

⁹¹⁸ *Ibid.*, p.39

B : Le corps comme instrument de mesure des émotions

Il peut paraître étrange de parler de « mesure » des émotions, car les émotions, justement, sont dans le langage courant ce qui échappe à toute mesure, ce qui échappe à toute définition. Elles glissent sans cesse dans les mains du chercheur qui souhaite les comprendre, les analyser. Le déclenchement des émotions est privé, même lorsqu'il a lieu en public, les mouvements déclencheurs sont d'autant plus idiosyncrasiques qu'ils sont liés à une émotion intense⁹¹⁹. En effet, quand je demande aux spectateurs et aux danseurs de définir les émotions, ou du moins ce qui fait une émotion pour eux, tous m'indiquent leur difficulté à décrire par les mots les émotions, comme je viens de l'indiquer précédemment.

« C'est une sensation qui vient de l'intérieur, et qui est déclenché par quelque chose que je vois, que je sens ou que j'entends, ou euh..... même par le contact, euh.....c'est difficile à décrire parce qu'on ne sait pas vraiment ce qui se passe sur le moment..... » (Laura, spectatrice, MayB, 29 mai 2009, Toulouse)

Malgré cette difficulté à définir les émotions, les spectateurs comme les danseurs relèvent différents niveaux d'émotions. En effet, ils évoquent les émotions de faibles intensités, de fortes intensités, et se servent de ces variations pour faire entendre leur expérience émotionnelle. De cette manière, ils me font partager leur ressenti, les moments les plus « forts » émotionnellement pour eux. Ils évoquent des « niveaux » des émotions pour mieux transmettre leurs émotions, seul moyen pour communiquer les émotions vécues de manière personnelle dans la salle obscure de théâtre. Par exemple, ils construisent des sortes d'étalons émotionnels en utilisant comme instrument de mesure leurs perceptions corporelles :

« Moi, le seuil maximum d'une émotion c'est le frisson » (Sacha, spectateur, MayB, 16 mai 2008, Toulouse)

Ils indiquent aussi souvent des « pics d'intensités » émotionnels, des moments « plus forts », « plus intenses » que d'autres, chaque individu définissant alors un « moment

⁹¹⁹ LIVET P. et THEVENOT L. esquissent dans « Les émotions dans l'évaluation », *op.cit.*, des régimes d'évaluation émotionnelle. « Ces régimes, qui peuvent se superposer dans un même domaine d'activité, sont déterminés par le type de mise en jeu des émotions d'évaluation, avant même qu'il y ait véritablement jugement de valeurs ». Parmi les régimes indiqués, le régime inspiré et esthétique « ne s'intéresse pas à identifier les intentions des autres évaluateurs » et se concentre « non sur l'interprétation d'autrui, mais sur la suspension du contrôle de son action » (p.425 et 426)

émotionnel fort » préféré. Je me suis retrouvée en face d'une grande variété de réponses quand je demandais : « quel est le moment où vous avez été le plus ému » ? Cette multiplicité de réponses reflète alors combien les émotions sont connectées à un comportement naissant de l'interaction entre une sensibilité et un environnement. Ce qui importe, c'est ce rôle de médiation entre soi et l'environnement, car les émotions permettent de sentir, de penser. Dans l'article *Comment penser l'émotion*, les auteurs soulignent que « la notion d'émotion (...) peut être directement articulée avec la question de ce qui « arrive » lors d'une rencontre avec le monde »⁹²⁰. Cette rencontre avec le monde se construit dans le corps à corps, corps-dansants et corps-spectateurs, tout deux traversés par les émotions qui évoluent au cours de la chorégraphie.

Certains choisissent de comparer les intensités émotionnelles en fonction du contexte.

« Il y a eu des petits niveaux d'émotion {...} J'ai dit petits niveaux parce que par rapport à certains... par rapport à un concert de jazz je te dirai ou je vais être beaucoup plus émue peut-être, quoique..... il y'a beaucoup de choses dans la danse, la musique, le...la lumière... le mouvement, donc euh...peut-être les niveaux d'émotions sont moins importants » (Milena, spectatrice, MayB, 15 mai 2009, Toulouse)

Je me retrouve une nouvelle fois, en traitant de la mesure des émotions à travers les perceptions corporelles, face à la spécificité du corps humain, c'est-à-dire, son aptitude à agir et à pâtir d'un très grand nombre de manières qui le différencient des autres... Cette spécificité des corps est essentielle dans ma problématique, car elle se base sur cette capacité à se reformer, à se moduler, à se transformer, notamment par les émotions qui l'animent, et qui sont elles-mêmes soumises à des évolutions permanentes. Or, en choisissant la danse comme terrain de mes investigations, je multiplie cette spécificité, puisque la danse est bien l'art qui se demande ce que peut le corps, en offrant à celui-ci une infinité de combinaisons possibles de mouvements.

Pour conclure ce premier point, je dirai le corps devient lors d'une représentation chorégraphique l'instrument de mesure des émotions et le réceptacle d'une perception rationnelle des émotions, m'a permis de comprendre comment les corps, dans une salle de spectacle, sont unis et se définissent par un jeu de relation à travers les émotions mutuelles qui sont échangées. Ce point m'a donné la possibilité de développer la capacité du corps à mouvoir et à émouvoir, affecter autrui et être affecté par autrui. Cette médiation des

⁹²⁰ DESPRET V., ELKHAÏM M., STENGERS I., « Comment penser l'émotion », *op.cit.*, p.18-19

émotions entre le corps et l'esprit joue bien un rôle dans l'expérience vécue par le spectateur de la pièce chorégraphique :

« L'émotion, il y a la part du corps et puis il y a la part..... ce que ça évoque, et donc peut-être quelque chose de moins sensuel et peut-être de plus intellectuel... et sûrement les très bons spectacles, jouent sur ces deux... enfin, arrivent à faire raisonner ces deux tableaux là » (Mathieu, spectateur, MayB, 13 mai 2009, Toulouse)

En suivant le chemin du mouvement des émotions allant de la chorégraphie à son moi le plus intime, j'ai pu observer la puissance de la mémoire et de la pensée dans la construction des émotions. Véritable « boîte à outils », la mémoire permet de tisser les liens entre passé et présent, modelant ainsi les émotions ressenties lors de la représentation. Petit à petit, les spectateurs, à partir des émotions, construisent et élaborent le sens donné à la pièce, ils arrivent aussi à l'évaluer, la juger, en s'appuyant sur l'absence ou l'importance des émotions vécues, car, ils « attendent » de la pièce d'être touchés, bouleversés, que cela soit à travers des émotions esthétiques, ou des émotions narratives. Chacun en vient à construire son expérience émotionnelle de la pièce. Je vais désormais m'attacher à observer ce qui se passe dans la salle de spectacle au-delà de l'individu, comment nous pouvons parler d'une contagion émotionnelle entre les différents groupes qui sont présents dans la salle : les danseurs, les spectateurs, les musiciens interagissent les uns sur les autres, affectant ainsi le déroulement de la danse. Le partage et l'échange des émotions entre les individus viennent alors modifier l'objet même à l'origine de ces émotions : la matière chorégraphique.

Titre 2 : Le mouvement des émotions chorégraphiques, une adaptation de soi aux autres

« Amour, haine, joie, douleur, crainte, colère, ont d'abord été éprouvés et manifestés en commun, sous forme de réactions collectives. C'est dans les groupes dont nous faisons partie que nous avons appris à les exprimer, mais aussi à les ressentir »

Maurice Halbwachs⁹²¹

La salle de spectacle présente une organisation spatiale spécifique. Elle se divise en effet en espaces distincts séparant symboliquement les individus se situant dans chacun d'eux. Les danseurs forment un groupe : « la compagnie ». Ils se trouvent dispersés d'un côté de la salle : le plateau scénique, les coulisses, les loges. Ensemble, ils donnent corps à la danse. Un autre groupe se situe de ce côté-ci de la salle, groupe quasiment invisible, caché dans la fosse : « l'orchestre »⁹²². Les spectateurs sont regroupés quant à eux de l'autre côté de la scène, assis dans les fauteuils disposés à cet effet : orchestre, balcon, amphithéâtre, paradis⁹²³. Ils forment le « public »⁹²⁴. Les techniciens se situent soit dans les coulisses (par

⁹²¹ HALBWACHS M., *L'expression des émotions dans la société*, op.cit.

⁹²² L'étude des relations musiciens/danseurs n'a pas pu être abordée dans le cadre de ce travail dans la mesure où je n'ai pas interrogé de musiciens. Mais la musique et les musiciens sont évoqués dans les entretiens menés auprès des spectateurs comme des danseurs. J'envisage de réaliser une étude sur ces relations dans une prochaine recherche. D'autre part, seuls les ballets « classiques » représentés dans les théâtres nationaux de type Opéra Garnier, bénéficient de la présence d'un orchestre. Les compagnies contemporaines ne disposent pas d'un budget suffisant pour se le permettre. Si les représentations du ballet *Giselle* se font avec la présence d'un orchestre, ce n'est pas le cas de *MayB*.

⁹²³ Tout dépend de la salle. Au théâtre du Capitole (1 156 places, ouvert en 1818), comme à l'Opéra Garnier (1900 places, ouvert en 1875) pour *Giselle*. On retrouve une disposition précise avec : l'orchestre, le balcon, l'amphithéâtre, le paradis. Les prix des places varient selon la proximité avec la scène, la qualité de visibilité de la scène pour le spectateur.

Le théâtre casino Barrière (1200 places, Toulouse) et la salle Eurythmie (3000 places, à Montauban) ont été construites récemment (2010 pour le casino/ 2000 pour la salle Eurythmie) elles reprennent toutefois la disposition ancienne, en distinguant les fauteuils placés au plus proche de la scène de ceux se situant au fond de la salle par une variation du prix du billet.

Au Théâtre Garonne (salle ouverte en 1988) la salle est de dimension plus petite, il n'y a pas cette distinction tarifaire selon la place à laquelle le spectateur se trouve : le placement est libre, le prix des billets est identique, car les places sont considérées comme équivalentes.

⁹²⁴ « Le public » comme un ensemble d'individus ayant choisi (la grande majorité, bien qu'il arrive que certains accompagnent leur conjoint, dans ce cas, ces derniers vérifient durant le spectacle comment leurs compagnons se conduisent : s'ils aiment ou pas la représentation), d'être là et d'assister à cette représentation. D'autre part, le public est envisagé ici dans une perspective interactionniste puisqu'il s'agit d'analyser les échanges entre les groupes (danseurs/spectateurs essentiellement). Je n'ai pas choisi de réaliser une sociologie de la réception en relevant par exemple une corrélation entre les goûts et l'appartenance sociale (quels spectateurs choisissent d'aller voir un ballet classique ou du contemporain) ou en cherchant à comprendre ce que les spectateurs engagent dans leurs rapports à la danse. Je m'intéresse au mécanisme de

exemple, les accessoiristes), soit tout en haut de la salle (le régisseur).

Les individus sont donc dès le départ positionnés dans un espace propre ; ils forment ensemble des groupes, distincts dans l'espace. Ce n'est qu'à travers l'œuvre échangée que la rencontre entre ces groupes se réalise. Chacun est censé rester à sa place, même si certains spectacles contemporains jouent avec une porosité de cette frontière⁹²⁵, ou encore quand des spectateurs « s'invitent » sur la scène⁹²⁶, notamment pour manifester leur colère.

Ma thèse est donc la suivante : c'est au travers des émotions échangées que le lien entre ces différents groupes se réalise et que l'œuvre devient possible. J'envisage les émotions comme établissant la médiation entre la pièce chorégraphique et les individus participant à sa production : c'est-à-dire principalement les danseurs d'un côté, les spectateurs de l'autre (dans la mesure où je les considère comme acteurs dans l'expérience en train de se fabriquer) car « la réception participe de l'œuvre »⁹²⁷. En effet, lors de la représentation chorégraphique, les individus réunis dans la salle vont échanger tout au long de la pièce des émotions : elles seront exprimées, ressenties à travers divers indices corporels, perçus (plus ou moins) par les uns et les autres. Je développerai ce mécanisme dans le chapitre un de cette dernière partie. Je m'attacherai à démontrer par la suite comment cette propagation émotionnelle vient modeler la danse elle-même. Les émotions transmises par les corps transpirent alors dans la manière dont la danse se construit. Matière vivante, sensible, mouvante, la danse rend lisible les émotions construites tout le long de la représentation.

production et d'échange des émotions, le cadre d'une représentation chorégraphique, est un prétexte à cette étude.

⁹²⁵ Je pense notamment à des chorégraphies de Twyla THARP (américaine, née en 1941) par exemple, plus largement l'ensemble de la post-modern dance. Plus récemment, Wim VANDEKEYBUS qui crée en 2002 un solo, intitulé '*s natchs*', où le danseur se laisse diriger par les spectateurs. Plus généralement, toutes les créations contemporaines proches de la performance.

⁹²⁶ Maguy MARIN est revenue sur un tel épisode dans l'entretien : « quand on avait *Turba* à Paris, les gens du public, ils avaient gueulé et puis... il y en a un qui est monté sur le plateau... pour danser, par exemple... donc là euh... moi j'ai arrêté le spectacle parce qu'il y a des limites, des frontières, si le public vient sur le plateau, on ne peut plus rien faire ».

⁹²⁷ PEQUIGNOT B., *La question des œuvres en sociologie de la culture*, op.cit., p.43

Chapitre 1/ La propagation des émotions entre les corps : des groupes.... au groupe

« Je me demande quel avantage on trouve, sous prétexte d'épurer la sociologie, à la vider de tout son contenu psychologique et vivant »

Gabriel Tarde⁹²⁸

Je vais m'attacher à décrire le mécanisme de propagation émotionnelle. Comment sont reçues dans la salle, les émotions produites sur la scène ? Comment sont-elles renvoyées vers la scène ? Il ne s'agit pas de penser les émotions en les envisageant dans un « sens unique » danseurs vers spectateurs, mais davantage dans un schéma circulaire, les émotions vont et viennent comme des vagues entre ces deux groupes, car elles évoluent et varient tout au long de la représentation. Ce jeu se réalise sans aucun échange oral pourtant, c'est par le langage du corps qu'elles sont partagées et transmises. Chacun des membres de la salle capte les indices corporels, subtils, qui réclament une attention particulière des uns et des autres pour les saisir.

I : Les ondes émotionnelles, l'indice du corps

A partir des observations réalisées au cours des représentations chorégraphiques, mais aussi des analyses d'entretien, j'ai pu établir la grille suivante.

⁹²⁸ TARDE G., *La logique sociale*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, *op.cit.*, p. 63

Danse, émotions et pensée en mouvement

Émotions	Indicateurs	Indices corporels
Admiration	Qualité du silence Réaction de la salle	Pas de bruits de fauteuils Pas de murmures Applaudissements (lors des solos des interprètes de Giselle par exemple) Hooooo, Haaaaa (quand le rideau s'ouvre par exemple devant la beauté des décors et des costumes)
Colère	Réaction sonore de la salle Réaction visible Interruption du spectacle	Beaucoup de gens qui parlent entre eux. « HOUUUUUUUUU » ! Des spectateurs quittent la salle Des spectateurs montent sur la scène
Joie	Réaction sonore Réaction visible	Rires Sourires (notamment visible avec les premiers rangs)
Tristesse	Réaction sonore Réaction visible	Pleurs Reniflements Larmes
Ennuie	Pas de réactions Réaction sonore Réaction visible	Quelque chose qui habituellement fait réagir les spectateurs n'entraîne aucune réaction dans la salle, ou moindre Ronflement, endormissement La personne fait autre chose que ce qu'elle est censée faire (par ex : regarde son téléphone portable, envoie des messages)

En effet, au cours des représentations, j'ai noté sur un cahier tout ce que je percevais autour de moi : les réactions des individus placés devant moi, à mes côtés, ou derrière étaient facilement perceptibles. Il ne s'agissait pas de regarder la salle côté public, en notant le plus possible, mais plutôt d'inscrire toutes les choses qui m'étaient directement perceptibles en tant que spectatrice : autrement dit, si un son, une situation, une manière d'être me « ramenaient » côté public, j'inscrivais de quoi il s'agissait sur mon cahier. Grâce à ces notes et les entretiens réalisés auprès des spectateurs comme des danseurs, j'ai pu extraire les différents indicateurs et indices corporels permettant aux uns et autres de percevoir les émotions d'autrui. Si les danseurs ressentent les réactions de la salle en utilisant comme sens l'ouïe principalement, ils peuvent aussi voir les réactions des premiers rangs⁹²⁹. Les spectateurs entendent quant à eux les réactions des individus se situant dans la salle, ils peuvent également voir les larmes de celui assis à côté d'eux.

Nous exprimons nos émotions à l'intention des autres⁹³⁰. Maurice Halbwachs dans l'article « L'expression des émotions et la société », précise en quoi les émotions ont à voir avec le social : « Par leurs manifestations extérieures, tout au moins par leurs modes d'expression visibles, sensibles, elles (les émotions) tombent sous le regard des hommes qui nous entourent, des groupes auxquels nous sommes liés. Quand l'émotion s'exprime, cette expression est matérielle, et le groupe a prise directement sur elle »⁹³¹. La présence du groupe redouble alors l'intensité des émotions selon lui :

« Nos états affectifs tendent naturellement à s'épanouir dans un milieu social qui leur soit adapté. Nos colères s'alimentent de la fureur ou de l'indifférence de nos adversaires, de la participation de nos amis ; elles s'éteignent faute de résistance ou de concours. Nos peurs se dissimulent et s'amortissent si notre entourage ne les partage pas : elles s'exaltent au contraire en paniques, s'il les fait siennes »⁹³².

⁹²⁹ Je note qu'il existe en danse contemporaine des représentations où la salle « côté spectateurs » n'est pas plongée dans le noir. D'ailleurs c'est une sensation étrange, car on se sent visible, les danseurs nous voyant autant qu'on les voit.

⁹³⁰ Ou du moins si les autres ne sont pas là, si nous nous retrouvons seuls et sans aucun regard extérieur, les émotions s'expriment au travers une reconstruction imaginaire du monde social : on se met en colère « contre » quelqu'un, même absent, on rit en se souvenant d'une situation, d'une blague... Aussi, le social même invisible continue d'être présent.

⁹³¹ HALBWACHS, *op.cit.*, p.166

⁹³² *Ibid.*, p.166

Par conséquent, comme le souligne Laurent Fleury dans un article consacré à Halbwachs, évoqué lors du moment I, « cette présence du groupe, condition nécessaire à la définition de la mémoire collective pour Halbwachs, se retrouve donc dotée du statut similaire de condition nécessaire à l'expression des émotions »⁹³³.

Lors d'une représentation chorégraphique, les émotions s'expriment au travers cette présence du groupe. Ce dernier est constitué en effet par l'ensemble des corps présents dans la salle, mais aussi par l'ensemble des corps absents et auquel chacun se réfère parfois, quant au détour d'une image en mouvement, on pense à un ami, un membre de notre famille, un personnage fictif par exemple... comme nous l'avons vu à travers le rôle joué par la mémoire, boîte à couture des émotions. Chaque individu restent ainsi « connectés » au social, en entraînant avec lui ses références invisibles, qui le constituent, le rassemblent ou le distinguent des autres individus.

C'est bien cet ensemble de corps qui participe à la reconstruction de la danse chaque soir, car malgré leurs similitudes, ces corps ne sont pas interchangeables, aussi chaque nouvelle imbrication des uns aux autres, en vient à modifier sensiblement les échanges émotionnels produits par les danseurs et les spectateurs. Le texte chorégraphique interprété par les danseurs est bien en mouvement, modelé par des ponctuations accentuées, voire ajoutées au texte initial dans les cas d'emballement des échanges émotionnels, par exemple. D'ailleurs, les danseurs ont conscience de cette influence jouée par les émotions sur leurs interprétations, aussi, ils s'efforcent de contrôler leurs réactions face aux émotions des spectateurs de manière à ne pas modifier les émotions des personnages ou l'interprétation du texte-chorégraphique. Ce « risque de leurs émotions » décrit par les danseurs est malgré tout franchi, car les corps-dansants restent poreux aux indices émotionnels transmis par la salle : sentir les spectateurs énervés, furieux ou au contraire emballés, admiratifs, rejaillit sur la manière d'interpréter la danse, d'incarner le personnage.

Je désigne cet ensemble de corps présents dans la salle à travers l'expression : « corps pensant », en effet, comme le souligne Deleuze, « penser, c'est toujours interpréter, c'est-à-dire expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe »⁹³⁴, c'est bien ce que réalisent ces corps « en éveil », de chaque côté de la scène, à l'affût d'un indice : un geste, une mimique, un son sur lesquels s'appuyer pour continuer de tisser la toile des relations des uns aux

⁹³³ FLEURY L., « Maurice Halbwachs, précurseur d'une sociologie de l'émotion, *op.cit.*, p.69

⁹³⁴ DELEUZE G., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2007 (1964), p.119

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

autres en lien à la chorégraphie. Les spectateurs comme les danseurs pensent avec leur corps, à partir de leur corps, et cette manière de penser, collective et individuelle, se réalise notamment au travers des émotions. En effet, les émotions ne se situent pas en dehors de la rationalité, au contraire elles y participent, comme je l'ai souligné précédemment.

Les émotions sont produites par les danseurs, exprimées à travers les personnages. À partir de cette production des émotions, les autres corps présents dans la salle y répondent, réagissent. Les émotions jouent un rôle conducteur, elles circulent entre ces corps, chacun étant attentif aux signes émotionnels fabriqués de part et d'autre du plateau, chacun modifiant subtilement ces réactions en fonction des perceptions émotionnelles des autres. Ainsi, lors de chaque représentation, l'ensemble des corps pensants participe au déroulement du spectacle. D'un soir à l'autre, ces corps pensants présentent bien des fonctions et attributs similaires, mais la chorégraphie finalement réalisée est toujours légèrement différente, car l'échange entre tous donne lieu à une coloration particulière, une forme singulière où les émotions jouent un rôle primordial.

Le corps du spectateur est donc également acteur, jouant un rôle dans le déroulement de la pièce :

« Nous avons vu que le simple fait d'observer autrui – d'être spectateur – va de pair, en termes de cadres, avec un mélange de proximité affective et de disposition cognitive. (...) Si les spectateurs rient au cirque en voyant un clown se laisser tomber brutalement comme une pierre, c'est parce qu'ils ont participé à sa marche avec toute la sympathie de leurs muscles et de leur sensibilité ; ils sont plongés par anticipation dans sa conduite, dans l'intentionnalité de ses gestes et ils voient le cadrage prédictif de ce qui allait arriver se détraquer sous leurs yeux. En ce sens, il faut dire qu'observer c'est faire »⁹³⁵.

Le spectateur est acteur, il met son corps à disposition de la pièce, car le plaisir et la satisfaction qu'il va en retirer sont liés à cette implication de départ, sans cette disponibilité corporelle, le spectateur ne peut pas éprouver la danse. Lors de la représentation chorégraphique, le spectateur s'émeut de par cette disponibilité d'un côté, et de par la danse. Goffman nomme *transitivité* cette capacité à s'émouvoir de ce qui affecte le corps d'autrui, elle varie selon le degré d'investissement dans la situation.

À travers la danse, le danseur regardé et le spectateur regardant s'associent, chacun

⁹³⁵ GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience*, op.cit., p. 372-373. Citation extraite de LEVERATTO, op.cit.

contribuant à l'élaboration de la pièce qui affecte leurs sensibilités par cette expérience de corps, car la chorégraphie agit sur l'individu en accentuant l'intensité de l'expérience émotionnelle vécue :

« Il y a ainsi dans le spectacle artistique quelque chose qui échappe à l'intentionnalité humaine autant qu'à la construction sociale, la réalité organique du corps du spectateur, sa singularité qui interdit de contrôler complètement ses réactions. Comme il y a, inversement, dans le corps du spectateur, quelque chose de social qui oriente la mise en forme de ses impressions physiques et son implication émotionnelle, son expérience acquise qui l'aide à domestiquer l'objet spectaculaire auquel il se trouve confronté »⁹³⁶.

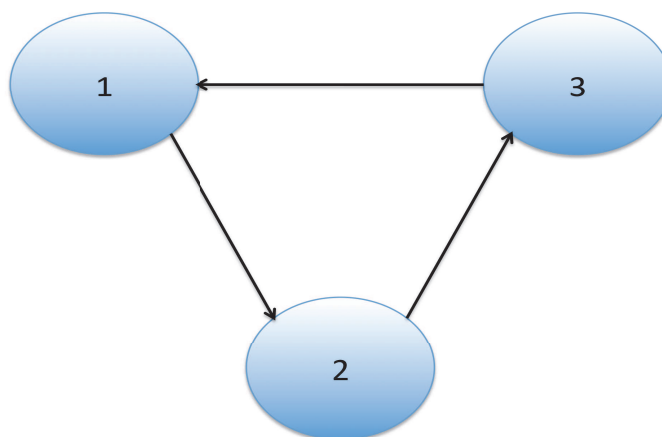
Jean-Marc Leveratto⁹³⁷ fait référence à Franz Boas, *L'art primitif*⁹³⁸, ouvrage dans lequel le chercheur propose un modèle d'analyse du spectacle en prenant en compte la participation physique du spectateur, participation nécessaire selon lui à la construction de l'événement artistique. Le spectateur doit en effet se rendre disponible, notamment à travers son corps, afin de ressentir les *stimuli* sensoriels transmis par la danse, mais aussi afin d'en poursuivre la continuité, et de les traduire à travers ses propres images mentales, qui comme je l'ai constaté plus haut grâce au concept d'expérience, participent activement à la confection de ses émotions.

Dans une chorégraphie, nous sommes face à différentes productions d'émotions, qui peuvent se schématiser sous la forme suivante :

⁹³⁶ LEVERATTO, *Introduction à l'anthropologie du spectacle, op.cit.*, p. 38

⁹³⁷ *Ibid.*

⁹³⁸ Franz Boas, *L'art primitif*, Paris, Adam Biro, 2003 (publié pour la première fois en anglais en 1927) (1858-1942) anthropologue, ethnologue et linguiste américain d'origine allemande. À l'issue de son expédition menée en 1883 en terre de Baffin (Canada) alors qu'il poursuit des recherches sur l'influence de l'environnement sur le mode de vie des Eskimos, il considère que les facteurs historiques jouent un rôle plus déterminant que le milieu naturel dans la compréhension des phénomènes sociaux et culturels.



1 : les émotions des personnages, représentées et produites par les danseurs

2 : les émotions des spectateurs (produites à partir de ce qu'ils ont perçu du plateau et/ou de la salle)

3 : les émotions des danseurs, qui vont venir modifier sensiblement leur interprétation de la danse, des personnages (en s'adaptant à ce qu'ils ont « reçu » de la salle)

Les émotions représentées et transmises par les danseurs quand ils incarnent un rôle sont reçues par les spectateurs, puis modelées ; un véritable dialogue se met en place : des signes sont échangés entre les corps de la salle et ceux sur le plateau. Ces signes sont attendus, perçus, interprétés de part et d'autre, et modèlent sensiblement la chorégraphie d'origine. Cette circulation des émotions transpire dans la danse même, car c'est la danse et le corps qui lui donnent sa visibilité.

II : La propagation des émotions inter et intra groupes

Chaque groupe interagit en fonction des autres, aussi la représentation est tissée à travers ces émotions échangées. Il s'agit ici d'envisager les émotions comme permettant une

adaptation constante des individus les uns aux autres, ainsi qu'à la chorégraphie en train de se faire. J'observe alors le mécanisme « à la loupe », en m'approchant de ces groupes un à un.

A : Les émotions échangées entre les spectateurs et les danseurs

« Oui, on ressent parce que... nous... même si on doit faire les ballets plusieurs fois.... on ressent jamais la même chose parce que... il y a des jours on se sent un peu moins bien... on se réveille des fois « aujourd'hui, c'est pas ça », ou « j'ai pas envie » donc je pense que ça se ressent aussi et.... on sent les retours avec le public... parce que le jour où tu te sens comme ça, bon moi je vais le faire un peu moins, je vais m'épargner un peu parce que je me sens fatigué, et ben t'auras un retour mou.... je trouve que c'est comme ça, quand tu donnes, tu ressens aussi le retour... bon, même si tu peux rater des choses techniquement... dans les retours, tu sens où tu en es, c'est un échange » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Les émotions échangées de part et d'autre de la scène sont bien en construction permanente, car la matière émotionnelle représentée sur la scène par les personnages n'est qu'une partie des émotions modelées et partagées, comme la partie émergée d'un iceberg. Si les émotions transmises par les danseurs (à travers leurs personnages) vers les spectateurs sont à la base de la représentation chorégraphique, il faut tenir compte également de l'attention des danseurs aux réactions émotionnelles venant de la salle. Ainsi une danseuse raconte :

« On sent l'agitation, on sent... Tout quoi. On sent le..... Le silence, l'attention, les hoouuu, ça ça s'entend..... Tu sens le nombre aussi, tu sens les corps, même si il y a pas beaucoup de corps {...} Alors si tu sens que les gens sont bien, qu'il y a un grand silence, tu joues avec ça. Et alors, on partage en fait, on partage le temps. Si ils sont avec moi, ben on écoute le temps, ils sont immobiles comme moi, si ils sont agités ben, je sens aussi qu'ils sont agités par rapport à ce que je leur propose, donc tu vois t'as toujours... un répondant. du coup ça amène.... Tu sais ce que tu fais puisqu'il y a réaction..... » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

Aussi la représentation reste dans son essence la même, mais par cette infime et subtile différence de « corps pensants », la pièce devient intrinsèquement « autre », car la confection des émotions par les uns et les autres donne lieu à un ouvrage singulier, nécessairement. La communication émotionnelle naît dans cet entre-deux, dans cet échange entre les danseurs/personnages d'un côté, les spectateurs de l'autre.

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

La salle, chaque soir, se trouve ainsi animée d'une modification en chaîne : « modifications de l'individu à travers le déroulement de ses actions qui entraînent une modification des autres individus qui produisent eux-mêmes, conjointement, des modifications de leur entourage »⁹³⁹. Les émotions fonctionnent alors comme entremise entre chacun des corps de part et d'autre du plateau, et participent à la confection même de la danse. Les émotions de joie, d'excitation des spectateurs, sont ressenties par les danseurs, elles les aident, les motivent, les accompagnent dans la réalisation de la danse. Du côté des spectateurs comme des danseurs, les individus ont conscience de ce jeu passant par les corps, ils y participent d'autant mieux.

« Il y a un petit passage un peu comique, et elle avait fait quelque chose et le public avait ri.... elle avait renforcé si tu veux.... et là, elle avait été vraiment dans l'échange direct, elle avait... légèrement modifié le mime, pour... rajouter parce qu'elle voit bien que le public... marchait dans sa combine et riait quoi. Il y avait un vrai échange avec elle, elle ressentait les rires dans la salle et... elle jouait avec » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

Cette modification de la danse par les émotions est visible aussi bien à travers les émotions positives (la joie sera perçue par les danseurs grâce à l'indice du rire) ou négatives (l'indice de la colère sera par exemple ressentie par le bruit de gens qui soufflent, n'arrêtent pas de bouger sur leur siège, voire dans les situations les plus extrêmes, crient leur indignation). Dans les deux cas, les danseurs transpirent de ces émotions perçues, aussi le texte chorégraphique s'en trouve sensiblement modifié. En effet, si je considère la chorégraphie comme un texte, les émotions vont venir s'ajouter au texte initial, comme des sortes de ponctuations ou des passages soulignés. Le texte reste le même, mais il est « dit » par les corps-dansants d'une manière sensiblement différente, il est incarné par un corps poreux aux émotions partagées par le groupe.

J'ai vu un spectacle de danse contemporaine⁹⁴⁰ à l'été 2010, où deux spectateurs se sont mis à hurler après 20 minutes de représentation : « VIVE LE CLASSIQUE !!!!! », avant de se lever et de quitter le lieu. Que s'est-il passé dans la salle ? Certains spectateurs ont répondu « CHUTTTTTTTTTTTTTT ! » manifestement énervés, d'autres ont ri, d'autres ont semblé acquiescer, bref, nous nous sommes observés, quelques instants, le spectacle ne se déroulant plus sur la scène, mais parmi nous. De la même manière, les danseurs nous ont

⁹³⁹ CERCLET D., « Emotion et relation à autrui. Dialogue interdisciplinaire autour des corps en mouvement », dans CHARMILLOT M., DAYER C., FARRUGIA F., SCHURMANS M.-N., (dir), *Emotions et Sentiments : une construction sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2008, p.175

⁹⁴⁰ Blanca LI, *Le jardin des délices*, création en 2009 lors du festival Montpellier-danse

observés, mais indirectement, en continuant la pièce comme si de rien n'était, semblant sourds et insensibles à ce qu'il se passait de l'autre côté du plateau. Pourtant, une trace, une empreinte de ces émotions imprévues, exprimées d'une manière hors-norme dans une salle de spectacle, rejaillit dans leurs manières de faire, d'habiter la danse. En effet, habituellement, le spectateur n'intervient pas durant un spectacle, il ne se manifeste pas de manière ostentatoire en criant par exemple, car on nous a appris à rester tranquilles, sagement assis, sans interrompre le déroulement de la représentation. Les manifestations existent, mais elles sont discrètes, lorsqu'elles dépassent un certain seuil, elles sont rares. La représentation chorégraphique exige une certaine mise en forme, relevant de convention collective propre, un peu comparable à celle exigée par la conférence universitaire, ainsi, Marcel Mauss souligne « Regardons-nous en ce moment nous-mêmes. Tout en nous tous se commande. Je suis en conférencier avec vous ; vous le voyez à ma posture assise et à ma voix, et vous m'écoutez assis et en silence ? Nous avons un ensemble d'attitudes permises ou non, naturelles ou non. Ainsi, nous attribuerons des valeurs différentes au fait de regarder fixement : symbole de politesse à l'armée, et d'impolitesse dans la vie courante »⁹⁴¹. Cependant, cette mise en forme conventionnelle est parfois bousculée par les réactions et manifestations débordantes de spectateurs.

Lors des premières représentations de *MayB*, au début des années 80, les réactions émotionnelles des spectateurs étaient de l'ordre de l'indignation, voire de la colère. Dans les entretiens menés auprès des danseurs, ils insistent sur les premières représentations, quand ils les ont vécues, car ils se sentaient jugés, méprisés. Ils devaient poursuivre la danse sur le rythme des claquements des fauteuils rabattus qui accompagnaient les premières minutes de la pièce. La colère ressentie par le public modifiait leur manière d'exécuter le mouvement : les danseurs allaient au-delà du texte chorégraphique, en étant par exemple encore plus « hargneux » que nécessaire. Ainsi, un ancien danseur de Maguy Marin, présent à la création de la pièce, raconte le rôle joué par les spectateurs dans la manière d'incarner la danse :

« ça influence dans le sens où je me souviens, que... quand on était au Théâtre de la ville, en Allemagne, et que ça faisait scandale, et ben ça nous excitait, et je pense que c'était pas bien parce que, on y allait plus fort que d'habitude..... notamment dans le passage où on se masturbe. » (Roberto, danseur, MayB, 6

⁹⁴¹ MAUSS M., *Sociologie et Anthropologie*, op.cit., p.372

juillet 2009, Toulouse)

En effet, une des scènes de *MayB* évoque clairement la masturbation. Les mains sur leur sexe, les dix danseurs roulent et se frottent contre le sol, dans des mouvements de va-et-vient qui s'intensifient, accompagnés uniquement du son de leur respiration de plus en plus saccadée. Aucune musique ne vient sublimer ce moment, les spectateurs se trouvent face à ces personnages, se masturbant jusqu'à une jouissance finale et explosive. Dans les entretiens menés auprès d'eux, certains spectateurs m'ont fait part de leur malaise à ce moment-là de la pièce. Ils sont troublés et gênés.

Les danseurs sont très attentifs aux signaux envoyés par la salle : les indices corporels, essentiellement auditifs, leurs permettent d'adapter la manière d'incarner la chorégraphie, comme le souligne la grille au-dessus. En effet, dans la majorité des représentations, les danseurs sont « aveugles » face aux spectateurs, ils ne les voient pas vraiment, en tous les cas, pas directement, pas facilement. Plongés dans le noir, ils distinguent bien des corps, des têtes, mais guère plus. C'est pourquoi, dans les entretiens, ils décrivent énormément les sons des spectateurs, finalement, ils écoutent parler nos corps :

« On appelle le public « froid » ou « chaud » ... le public se concentre aussi, en fait, nous, on entend le silence on entend le silence du public..... on sent le regard, on voit pas vraiment mais on le sent..... quand le public, il est un petit peu, tu sais, "Je viens juste pour accompagner ma femme", là, on le sent..... quand le public on le sent mieux, parce que..... le spectacle, il l'attendait depuis longtemps..... on le sent..... »

(Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Les danseurs construisent une écoute sensible de leurs corps, car ils le travaillent quotidiennement, ils développent ainsi avec le temps une véritable sensibilité à leur corps, une connaissance fine de ce qu'il est, de ce qu'il dit, ils pensent avec leur corps. Cette réalité engendrée par le métier d'être danseur, les dispose à être particulièrement sensibles aux autres corps présents dans la salle. C'est pourquoi les indices émotionnels confectionnés par les corps des spectateurs accompagnent alors la progression de la chorégraphie :

« Une fois que tu es sur scène, l'écoute du spectateur te fait vraiment ... construire la bête que tu es en train de montrer. {...} tu parles de plein de choses et les gens comprennent. C'est très fort, ça c'est possible que quand le spectateur est là. » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

Cette propagation émotionnelle entre les groupes, intergroupes, peut-être perçue également au sein de chacun d'eux, puisque les danseurs, comme les spectateurs adaptent leurs émotions à l'intérieur de leur « groupe d'appartenance ». On voit se dessiner ainsi des interactions émotionnelles intragroupes.

B. : La propagation des émotions entre les spectateurs

*« J'étais attentive au rire des autres aussi. En fait. Oui, je sentais plus trop leur présence autour, euh physiquement, mais je me rappelle bien des rires, surtout de la fille qui était derrière là..... qui avait un rire et puis, je sais pas ce qu'elle disait mais il y'avait une sorte de commentaire à chaque fois après »
(Charlotte, spectatrice, MayB, 8 mai 2009, Toulouse)*

Au sein des spectateurs, les émotions vont permettre de se mesurer, s'appréhender, s'adapter, se connaître, voire agir en conséquence. La présence des individus autour peut être fédératrice ou au contraire, source d'énervements, d'opposition. Les émotions ressenties entre les spectateurs peuvent être agréables ou désagréables, comme cela peut être le cas quand un spectateur voisin se rappelle à nous de manière trop forte.

« Il y a peut-être toujours, quelqu'un qui... ou se met à tousser, ou... bouge ou... voilà... non, on est pas dans une bulle non. {...} ça dérange, ça dérange un peu. Ça dérange un peu ouais. Bon, mais après on passe au-dessus bien entendu, mais on se dit : "oh là là, quel abruti! Qu'est ce qu'il fout ?" (Micha, Spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

Car contrairement au spectacle sportif où chacun peut oralement soutenir ou critiquer une équipe, un joueur, un adversaire, en hurlant, insultant l'arbitre, tapant des pieds, des mains, sifflant dans des trompettes, etc., les manifestations des spectateurs lors d'une représentation chorégraphique doivent rester plus mesurées. Un cadre singulier est ainsi mis en place : la luminosité particulière, le silence attendu, l'obligation d'éteindre le téléphone portable, l'interdiction de prendre des photos, etc. un véritable cloisonnement vis-à-vis du monde extérieur est constitué comme je le soulignais précédemment. Il faut accepter, s'adapter à cette règle, cette norme qui vient se rappeler au spectateur agité lorsqu'il entend un "chhhhuuuut" énervé, prononcé à son égard. Il existe des conventions auxquelles le spectateur doit se soumettre, sous peine de devenir une sorte de « mauvais

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

spectateur » aux yeux des autres. Les émotions sont extrêmes sur la scène, mais dans le public, les émotions ressenties doivent être régulées, contrôlées, elles sont là palpables dans les regards, les attitudes, si bien qu'elles nécessitent une attention toute particulière des uns et des autres pour les capter. C'est pourquoi, j'évoque les "indices" corporels, qui permettent de reconnaître les émotions des autres de par leur comportement. Ces indices sont visibles puisque nous avons appris à les distinguer, les reconnaître et y répondre. Dans un entretien, une spectatrice, entraînée par le rythme de la musique et les mouvements chorégraphiques ne peut s'empêcher de taper la mesure avec son pied, mais sans le regarder, elle perçoit l'irritation chez son voisin que cela entraîne :

« D'ailleurs à un moment donné, j'ai gêné un peu mon voisin parce que, j'y suis allée avec le pied, j'avais envie de, d'y aller avec tout le corps, être dans ce mouvement... perpétuel, dans cette répétition (elle parle du mouvement des danseurs). J'ai senti un peu d'agacement sur ma gauche, du fait que je suivais le rythme, donc je me disais « putain si je le gêne, je peux pas taper du pied », mais quand même, j'ai tapé du pied ! » (Anna, spectatrice, MayB, 9 mai 2009, Toulouse)

Les sons révélateurs accompagnent donc les danseurs et les spectateurs. Ils proviennent des uns et des autres, parfois désagréables ils dérangent, à la manière d'un voisin qui ferait trop de bruit... ou au contraire ils accompagnent davantage dans le plaisir des émotions.

« Il y avait des petites filles qui arrêtaient pas de dire : « on a chaud, on a chaud ! » alors que sur scène, il y a Albretch qui est en train de pleurer sur sa Giselle là, avec ses fleurs et sa cape... donc, là j'ai juste eu envie de les étrangler si tu veux mais... ma bulle malheureusement est pas magique je suis obligée d'en sortir à cause des spectateurs qui chuchotent ou qui... et ça m'énerve profondément d'ailleurs mais bon... ça fait partie du truc hein » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

Ainsi, les spectateurs sont revenus sur ces « décrochages », ces moments où l'attention se porte dans la salle et non plus vers la scène : notamment dans les cas où ils sont accompagnés par leurs conjoints, ou des amis qu'ils ont invités⁹⁴². Ils évoquent alors ces moments où fugacement, ils jettent un œil sur leur compagnon, en cherchant à deviner si le spectacle plaît, s'il est heureux, s'il s'ennuie, etc.

« J'avais une petite tension parce que j'avais amené mon compagnon. Donc je sais que..... on se tenait un peu quoi. Parce que je voyais qu'il rentrait dedans. Bon, on a toujours un peu d'appréhension avec quelqu'un qui n'a pas trop envie, donc il m'est arrivé... mais pas vraiment de décrocher ! Mais de voir est ce qu'il sent ce que je ressens ? Et, ça marchait bien » (Anna, spectatrice, MayB, 9 mai 2009, Toulouse)

⁹⁴² Tous les spectateurs rencontrés sont venus accompagnés : soit par des amis, de la famille, leur conjoint.

Les émotions se propagent entre les spectateurs, elles sont diverses et variées (agréables ou non) et constituent une partie du tissu social émotionnel qui sera fabriqué lors de la représentation. La force, l'intensité, la propagation ou non des émotions (quand un spectateur quitte la salle ou s'endort par exemple) entre les spectateurs me permettent de prendre en compte la part singulière de chaque individu. Le lien entre eux s'établit, sans qu'il n'y ait eu de contrat ou de volonté particulière : parce qu'ils sont ensemble ce soir-là, ils constituent le public. Ils sont donc associés de fait en quelque sorte. Sur le plateau, les danseurs sont solidaires, ils doivent pouvoir compter les uns sur les autres pour construire les émotions.

C : La propagation des émotions entre les danseurs

*« C'est très difficile de faire en répétition, même si on nous demande de faire sérieux, si le corps de ballet il est pas dedans, toujours en train de rigoler, c'est encore plus dur pour toi de te mettre dedans, et puis bon, tu peux pas te mettre à pleurer alors que tout le monde est en train de rigoler tu vois. Si tout le monde est dedans, ça... ça se fait vraiment comme il faut, il faut que chaque personne soit dans son rôle.... si tout le monde est dans son rôle, ça t'aide. Sinon, ça marche pas »
(Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)*

Les danseurs ressentent les émotions des spectateurs, mais partagent également les émotions au sein de leur propre groupe. Cette circulation des émotions est nécessaire à la construction des émotions des autres personnages, de l'histoire et de la danse. Afin de pouvoir construire les émotions du personnage correctement, le danseur a besoin de sentir, ressentir, et percevoir les émotions des personnages qui l'entourent : chacun doit jouer « sa partie », sinon, cela ne peut pas fonctionner.

« Parce que c'est ensemble, c'est dans la même histoire alors... il faut qu'on se regarde dans les yeux, il faut que, vraiment regarder l'autre personnage... la façon dont il réagit c'est la façon dont, moi je vais réagir aussi, par rapport à lui, à ce qu'il me propose... Je ne peux pas faire juste ma partie et peu importe ce que lui il fait, c'est pas possible. Il faut avoir une connexion, ça joue » (Anita, danseuse, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Les danseurs ne peuvent pas interpréter les émotions de leurs personnages si elles ne sont pas connectées aux émotions transmises par le partenaire. La représentation

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

chorégraphique, pour fonctionner, demande donc à chacun des participants de jouer son rôle, de manière sérieuse et attentive. Si le dernier danseur du corps de ballet est à « côté », s'il n'est pas concentré sur ce qu'il doit faire, sur ce qu'il doit représenter sur la scène en fonction de la situation narrative, il peut faire basculer la représentation. D'une part, en déconcentrant un ou d'autres danseurs, d'autre part, en attirant le regard d'un spectateur qui va sentir ce décrochage.

« C'est des réactions à l'émotion de l'autre en fait. Si t'as déjà ton histoire, ta manière de faire un rôle, si je danse avec elle, je vais pas danser de la même façon que si je danse avec quelqu'un d'autre, parce que les réactions sont différentes. Chacun a sa façon de l'interpréter donc, il faut être attentif à la personne qu'on a devant » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Si le partenaire ne répond pas présent, s'il "n'est pas dedans", il faut le tirer, l'entraîner, le soutenir :

« Quand on doit se mettre en colère..... Moi je suis toujours en retard en fait..... et euh, j'entends quand même.... tu sais il y avait Alexis à côté de moi, qui commence à parler un peu plus fort pour que je, je m'y mette {...} ouais, il m'entraînait. » (Amélie, danseuse-stagiaire, MayB, 18 juin 2009, Toulouse)

Si les danseurs expriment les émotions de leur personnage, en s'appuyant sur les émotions représentées par les autres personnages, en choisissant les signes expressifs des émotions reconnaissables par le public, ils se méfient toutefois de leur propre émotion, car celles-ci peuvent venir déborder sur les émotions des personnages, voire embrouiller le texte chorégraphique. Il y a deux niveaux d'émotions perceptibles chez les danseurs : d'un côté, leurs émotions, qu'ils taisent en quelque sorte, comme s'ils mettaient une sourdine ; de l'autre, les émotions liées aux personnages, à l'histoire interprétée qu'ils éclairent. Un danseur jouant le rôle principal masculin dans *Giselle* raconte combien il fut bouleversé par l'interprétation d'une danseuse, en l'occurrence sa propre femme « à la ville » avec qui il jouait pour la première fois, et comment il devait contrôler son émotion, car elle était en contradiction avec l'émotion du prince :

« c'était la meilleure folie que j'ai vue, c'est elle qui l'a fait... sur scène, elle était en train de pleurer, pleurer, et moi je pouvais pas pleurer, parce que c'est le moment où le prince, il est dans une situation un peu... il y a elle qui est là, sa fiancée de l'autre côté... il peut pas montrer qu'il est touché, à aucun moment, il peut pas pleurer... mais c'était très très émouvant » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

D'autre part, les danseurs ont conscience du trouble pouvant être déclenché par leurs émotions dans la réalisation du texte chorégraphique. Elles peuvent venir bouleverser un propos, déstabiliser les autres danseurs, voire provoquer une modification de la danse. Aussi, certains se méfient de leurs émotions, apprenant à ne pas les écouter le temps du spectacle, en développant des stratégies afin de les maintenir éloignées de leur pensée.

« Je ne peux pas me mettre à rire ou pleurer sur scène... par exemple le moment de la bagarre des vieilles : si je me laisse envahir par ce que je vois, quelque chose se brise et me fait frissonner. Le risque est de s'enfoncer dans cette émotion, alors que pour réussir ce moment-là, je dois être prêt à sauter sur mon partenaire »⁹⁴³

Les émotions ressenties par les danseurs peuvent parfois être en adéquation avec les émotions du personnage, par exemple dans *Giselle*, la danseuse peut ressentir vraiment la tristesse du personnage lors de la découverte de la trahison du prince. Pourtant, la réaction naturelle ou spontanée qui lui vient pour traduire corporellement cette tristesse peut ne pas correspondre au texte chorégraphique, car sur une scène de théâtre, l'ensemble des spectateurs doit voir les mouvements et les expressions du danseur pour mieux les décoder. Par conséquent, le danseur doit apprendre à ne pas « s'écouter » pour transmettre l'émotion de la meilleure manière vers les spectateurs.

« Au début de la scène de la folie, je me sens trompée : j'ai alors tendance à vouloir me recroqueviller, mais il ne faut pas faire ça en scène ! Ce sont des choses qu'on apprend à gérer »⁹⁴⁴

La technique du corps devient le « barrage » maintenant leurs émotions sous contrôle. J'entends par technique du corps, toutes les indications spatiales, corporelles, musicales auxquelles les danseurs s'accrochent afin de réaliser la chorégraphie : se situer à tel endroit de la scène pour recevoir la lumière comme il faut, penser à tel muscle pour « passer » un passage, aider son partenaire en le soutenant du regard et en lui transmettant la bonne émotion etc.

Pour conclure, l'analyse de l'échange émotionnel lors de la représentation chorégraphique met en évidence des usages de coordination émotionnelle entre les individus, qui échappent à la théorie de l'acteur rationnel dans sa conception classique. En effet, elle ne prend pas en compte les caractéristiques trouvées plus haut à partir de l'enquête de terrain,

⁹⁴³ *Repères, cahier de danse, op.cit.*, entretien Ulises Alvarez, p.11

⁹⁴⁴ *Repères, cahier de danse, op.cit.*, entretien Aurélie Dupont, p.5

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

à savoir : la cohésion interne à chaque groupe, l'engagement dans l'échange émotionnel de la part des individus, le mécanisme propre à chacun des groupes, voire le mécanisme propre à chacun des individus. Certes, chaque membre a intériorisé des normes, par exemple le fait de poursuivre la chorégraphie quoi qu'il arrive dans le groupe des danseurs, ou encore, le fait de ne pas interrompre le déroulement de la pièce par des manifestations trop ostentatoires de la part des spectateurs ; mais cette pression à la conformité, conséquence d'une pression collective, ne me permet pas de saisir la dynamique individuelle, reposant sur les agissements individuels de chacun, car ce sont les mouvements émotionnels subjectifs et individuels qui forment la base de ce tissage collectif des émotions. Cette confection des émotions durant la représentation, dépend des interactions des uns avec des autres, des ajustements réalisés par les uns et les autres. Je me trouve à la croisée de deux types de réaction émotionnelle. D'une part, les émotions élaborées sont modelées à travers une pression collective, c'est-à-dire, des conventions collectives qui déterminent l'expression des émotions, des contraintes collectives liées à la manifestation chorégraphique : le silence dans la salle par exemple. D'autre part, elles restent confectionnées de manière individuelle, relevant de l'authenticité et de la sensibilité propre à chacun. Cet ensemble d'actions émotionnelles agit et interagit sur les corps présents dans la salle de part et d'autre de la scène, jusqu'à la manière d'incarner la danse.

En allant au bout de cette réflexion, se retrouve le concept d'imitation-invention de Gabriel Tarde il me semble, car chez lui, le lien social se présente sous forme de trois composantes : l'imitation, l'opposition, l'adaptation.

III : L'empreinte de Gabriel TARDE⁹⁴⁵

Au cours de l'écriture de ce chapitre, Gabriel Tarde est apparu comme un point d'ancrage, car il pense le social en l'appréhendant à partir de l'individu : la seule réalité sociale est pour lui l'existence de consciences individuelles liées les unes aux autres par *les lois de*

⁹⁴⁵ 1843-1904. Juriste, littéraire et sociologue français. En effet, il était magistrat à Sarlat, puis sociologue, et a aussi écrit des poèmes, pièces de théâtre, opérettes. Parmi ses écrits, les deux utopies qu'il a imaginées, dans les textes *Fragment d'histoire future* (Paris, réed. Biarritz, Séguier, 1999) et les *Géants chauves*, textes à partir desquels Paul-André ROSENTAL a travaillé pour écrire l'article suivant : « Où s'arrête la contagion ? Faits et utopie chez Gabriel Tarde », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2011, n°21

*l'imitation*⁹⁴⁶.

La popularité de Tarde de son vivant était réelle⁹⁴⁷, cependant, il n'a pas pris soin comme Durkheim de construire une école de pensée⁹⁴⁸, si bien qu'à sa mort et malgré le travail réalisé par ses fils pour préserver son œuvre⁹⁴⁹, il a été « avalé » en quelque sorte par la puissance de l'école durkheimienne. Il revient depuis quelques années sur le devant de la scène⁹⁵⁰, en effet des philosophes comme des sociologues se sont emparés de ses concepts pour s'en « nourrir ». Cependant cette nouvelle influence est sujette à débat⁹⁵¹.

⁹⁴⁶ TARDE G., *Les lois de l'imitation*, Paris, Editions Kimé, 1993. Présentation de Bruno Karsenti (qui travaille beaucoup sur Marcel Mauss et Emile Durkheim). *Les lois de l'imitation* est publié pour la première fois en 1890. Longuement discutées par DURKHEIM, les thèses de TARDE représenteront longtemps pour l'école Durkheimienne le danger du psychologisme en sociologie.

Son œuvre est rééditée dans la collection les empêcheurs de penser en rond, sous la direction d'E. Alliez :

I/ Monadologie et sociologie

II/ La Logique sociale

III/ L'opposition universelle

IV/ Les lois sociales

V/Essais et mélanges

Quatre auteurs assurent à tour de rôle la préface ou la postface des volumes (Anne DEVARIEUX, Isaac JOSEPH, Maurice LAZZARATTO, René SCHERER)

⁹⁴⁷ Cette popularité sera consacrée par son élection au collège de France, à la chaire de philosophie moderne en 1900.

⁹⁴⁸ Absent de l'université, son influence ne peut se propager.

⁹⁴⁹ Paul (1878-1948) Alfred (1880-1925) et Guillaume (1885-1989), poursuivirent un moment son œuvre.

⁹⁵⁰ À Travers diverses disciplines d'ailleurs : en philosophie, la thèse du philosophe Jean MILET (*Gabriel Tarde et la philosophie de l'Histoire*, Paris, Vrin, 1970), et son influence visible chez DELEUZE, dans *Différence et Répétition* (Minuit, 1969, p.104- 105 et 264), DELEUZE et GUATTARI *Mille Plateaux* (Minuit, 1980) ils le considèrent comme un philosophe de premier plan, inventeur d'une « *microsociologie* » qui confère aux forces psychologiques du désir et des croyances une place fondamentale : « Une micro-imitation semble bien aller d'un individu à un autre. En même temps, et plus profondément, elle se rapporte à un flux et à une onde, et non pas à l'individu (...) Et qu'est-ce qu'un flux pour Tarde ? C'est croyance ou désir (les deux aspects de tout agencement), un flux est toujours de croyance ou de désir. Les croyances ou les désirs sont le fond de toute société, parce que ce sont des flux, « quantifiables » à ce titre, véritables quantités sociales, tandis que les sensations sont qualitatives, et les représentations, c'est à coup sûr le tort de la psychologie associationniste dans ses prétentions sociologiques » (p.267)

En sociologie, Raymond BOUDON, Michel MAFFESOLI (avec le concept de tribu), mais aussi Bruno LATOUR qui fait de lui l'un des précurseurs de la théorie de l'acteur-réseau. Dans Bruno LATOUR, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La découverte, 2005. D'ailleurs, il a organisé un débat le 23 juin 2007, reprenant le rôle de TARDE, Bruno KARSENTI celui de DURKHEIM, afin de rejouer le dialogue qui avait eu lieu entre les deux sociologues qui a eu lieu en 1903 à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales. Visible sur le site : <http://www.bruno-latour.fr/node/434>

Actuellement, Louise SALMON réalise sa thèse de doctorat en histoire sur : « Gabriel Tarde (1843-1904), entre littérature et sciences sociales : pratiques, sociabilités et réceptions » (Université Paris I)

⁹⁵¹ Laurent MUCCHIELLI, « Tardomania, réflexions sur les usages contemporains de Tarde », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2000, 3, 161-184. Dans cet article, il remet en cause la « redécouverte » de TARDE. Pour lui, cette redécouverte cache plus des raisons tactiques que réellement théoriques, il écrit : « Tarde ne saurait être ni pinatélien, ni boudonien, ni deleuzien, ni foucauldien, ni latourien, ni quoi que ce soit de contemporain. Tarde fut un auteur très important en son temps, il est décédé en 1904, sans avoir fait école. Quels furent la genèse, le développement, la réception et l'influence de son œuvre dans l'histoire de la pensée ? Il appartient aux historiens des sciences humaines de le dire. De même qu'ils sont mieux armés pour comprendre les préjugés moralisateurs et les positions politiques de Tarde que les redécouvreurs écartent

D'autre part, l'opposition entre Durkheim et Tarde généralement mise en avant afin de distinguer une sociologie mécanique et une sociologie compréhensive, tenant compte du psychologique est discutée par Bruno Karsenti dans la présentation des *Lois de l'imitation* : « si la conception des rapports de l'individuel et du collectif se joue dans cette polémique, ce n'est certainement pas dans les termes traditionnellement reconnus de la confrontation de l'individualisme et du sociologisme »⁹⁵². Selon lui, aucun de ces auteurs ne pense que la société est autre chose que des individus, cependant, ils ne pensent pas non plus qu'elle n'est qu'un agrégat d'individus : « l'un et l'autre – mais certes pas l'un comme l'autre – ont tenté de penser prioritairement la relation, le phénomène spécifiquement relationnel qui est au fondement de la réalité sociale »⁹⁵³. La différence entre les deux auteurs existe bel et bien, chez Durkheim, la relation entre les individus au sein du groupe peut constituer une réalité indépendante des individus eux-mêmes, voire elle peut s'imposer à lui, chez Tarde cette relation reste immanente aux termes qui relient les individus, pour lui il est inutile de séparer l'individu du social. Dans *monadologie et sociologie*, il écrit : « Qu'est-ce que la société ? On pourrait la définir de notre point de vue : la possession réciproque, sous des formes extrêmement variées, de tous par chacun »⁹⁵⁴. Pourtant, en choisissant de les présenter systématiquement dans l'opposition, on efface la complexité de leur pensée⁹⁵⁵.

Le concept au cœur de la réflexion de Gabriel Tarde est celui d'imitation :

« Sa notion clé, « l'imitation », peut en effet être à la fois entendue dans le sens large d'une interaction, ou dans des acceptions plus précises au premier rang desquelles figure la contagion, saisie comme l'influence directe d'un individu – et notamment d'un pionnier ou

systématiquement comme des détails sans importance alors qu'ils font partie intégrante de son système de pensée. C'est pourquoi nous ne pouvons retenir cette question finale : ne serait-il pas plus sage – empiriquement, mais aussi philosophiquement – de considérer avant tout Tarde comme un homme de son temps et d'aborder son œuvre avec la distance et la neutralité de la méthode historique – étant entendue par là non pas une étiquette disciplinaire, mais une manière de penser ? » (p.184)

⁹⁵² Présentation de Bruno KARSENTI, *Les lois de l'imitation*, op.cit., p. VII

⁹⁵³ *Ibid.*

⁹⁵⁴ TARDE G., *Monadologie et sociologie*, Institut Synthelabo, les empêcheurs de penser en rond, 1999.

Cf. l'article de Bruno LATOUR qui commente cette phrase dans : « La société comme possession – la preuve par l'orchestre », dans *Philosophie des possessions*, Presse du réel, 2011, article également disponible sur le site de Bruno LATOUR.

⁹⁵⁵ Le débat entre DURKHEIM et TARDE rejoué par KARSENTI et LATOUR permet de constater quelques points communs aux deux pensées. Par exemple, la remise en cause de l'idée d'un contexte social qui préexisterait aux interrelations entre acteurs.

d'un inventeur – sur un autre »⁹⁵⁶.

Il pense les faits sociaux en effet comme le produit d'invention individuelle s'étendant par imitation. L'imitation agit comme une onde, sorte de courant magnétique qui se propage d'un individu à un autre individu : « l'imitation peut être consciente ou inconsciente, réfléchie ou spontanée, volontaire ou involontaire »⁹⁵⁷, il s'agit d'un type unique et originaire de relation, possible par l'existence chez les individus d'une base sociale commune minimale. L'expression de « tissu social » souligne cette tendance qui pousse les hommes à s'imiter les uns les autres.

La psychologie de Tarde est bien sociologique de part en part, il souligne d'ailleurs « le psychologique s'explique par le social, précisément parce que le social naît du psychologique »⁹⁵⁸. Bruno Karsenti utilise l'expression « d'une psychologie non-individualiste », c'est-à-dire « une psychologie pour laquelle l'individu ne constitue pas l'entité primordiale du processus relationnel qui instaure la société »⁹⁵⁹ puisqu'elle déjoue l'alternative de l'individuel et du collectif, pour s'attacher à la compréhension des flux imitatifs de croyances et de désirs : « croyance et désir sont des noms pour définir les intensités de l'avoir, la force de liaison et de déliaison, de jonction et de disjonction à l'œuvre dans la constitution de n'importe quelle forme d'individuation »⁹⁶⁰. Ces derniers ne se contrarient pas, mais se renforcent, s'adaptent et se composent.

« On le voit finalement, la destitution de l'individu à laquelle Tarde procède tire son originalité et sa force du fait qu'elle ne se produit pas « par en haut », par la soumission des représentations individuelles à celles d'une conscience collective, forme d'« hyper-spiritualité » normative dans son principe ; mais plutôt « par en bas », au niveau infinitésimal des croyances et des désirs qui s'imitent, et s'imitant, se combinent ou s'opposent, se neutralisent ou se renforcent »⁹⁶¹.

Il s'agit de faire « comme » ou de faire « contre » (Tarde évoque la contre-imitation), mais dans les deux cas, le dessein est le même, car les individus s'intéressent aux mêmes objets :

⁹⁵⁶ ROSENTAL P.-A., « Où s'arrête la contagion ? Faits et utopie chez Gabriel Tarde », *op.cit.* p.110

⁹⁵⁷ TARDE G., *op.cit.*, p.209

⁹⁵⁸ TARDE G., *Les lois de l'imitation*, *op.cit.*, note de bas de page, préface de la deuxième édition, p. VIII.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. XI

⁹⁶⁰ MARTON J.-C., préface à Gabriel Tarde *L'opposition universelle*, Le plessis-Robinson, institut synthelabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond, 1999, p.22 (1ère édition, Paris, Alcan, 1897)

⁹⁶¹ KARSENTI B., *op.cit.*, p. XV

« mais les uns comme les autres ont le même contenu d'idées et de desseins, ils sont associés quoique adversaires ou parce que adversaires »⁹⁶².

Le concept d'imitation permet par ailleurs d'introduire dans sa sociologie le mouvement, la vitesse. Il s'inspire pour le construire des disciplines biologiques, animales ou anatomiques :

« Tarde inscrit en effet les phénomènes humains dans une cosmologie au sein de laquelle des processus identiques régissent le monde physique, le monde vivant et le monde social. La mouvance est l'attribut majeur d'un réel constitué d'une série infinie de foyers vibratoires, dont chacun est source de rayonnements successifs et contingents, imprévisibles, qui influent sur les autres foyers. Ce principe vaut pour les trois sphères que distingue Tarde ainsi que pour les ondes qui les parcourent : vibrations pour le monde physique, génération pour le monde vivant, imitation pour le monde social »⁹⁶³.

Chez Tarde, l'imitation est à la fois un acte du dedans et un acte du dehors. L'imitation en effet est bien un acte du dedans, dans la mesure où elle n'a pas comme origine un lien direct, elle est le fait d'une action sur soi, l'individu admirant un modèle agit sur soi en l'imitant, de manière consciente ou pas, il va adopter une manière d'être ou de faire venant de l'extérieur. D'autre part, l'imitation est un acte du dehors dans la mesure où « au niveau infinitésimal, l'individualité dont il est question, qu'il s'agisse d'un homme, d'un peuple ou d'une civilisation déterminés, se dissout pour apparaître sous son aspect intrinsèquement relationnel »⁹⁶⁴. Ainsi, il n'y a de réalité que l'extériorité comme telle, les flux imitatifs soulignent combien la sociologie de Tarde donne à la relation une place fondamentale, c'est bien « au sein de la relation spécifique d'imitation que se résout intégralement la réalité de tout phénomène social »⁹⁶⁵.

Le second concept central de sa pensée est celui d'invention, il s'imbrique totalement chez Tarde avec celui d'imitation. L'imitation est à l'origine de l'invention, car celle-ci se comprend uniquement à partir de phénomènes de bifurcations, comme le montre l'exemple de la linguistique : « le premier qui a eu l'idée, pour exprimer l'aptitude au respect,

⁹⁶² *Ibid.*, p. XIII

⁹⁶³ ROSENAL P.-A., *op.cit.*, p. 116

⁹⁶⁴ KARSENTI B., *op.cit.*, p. XXV

⁹⁶⁵ *Ibid.*

d'ajouter au radical de *veneratio* la désinence *bilis*, déjà employée, par hypothèse, dans la combinaison *amabilis*, ou qui a créé *germanicus* sur le modèle d'*italicus*, a été un inventeur sans le savoir, mais, en somme, *il a été imitatif en inventant* »⁹⁶⁶. Pour Tarde, la nouveauté n'engendre pas de changement en apparence dans la réalité sociale, et pourtant cette invention va creuser une nouvelle manière de faire qui petit à petit va se propager entre les individus, entre les groupes, entre les nations : la propagation de l'innovation peut-être ralentie par des obstacles (frontière de classes par exemple), mais elle n'en demeure pas moins dans le mouvement. Dans ce processus, l'invention est davantage importante que l'inventeur, car si elle apparaît à une échelle microscopique, elle se propage malgré tout⁹⁶⁷. L'évolution, le mouvement induit par cette micro variation dans l'imitation, se fait donc dans une continuité. En cherchant à imiter par exemple, les individus introduisent dans la répétition quelque chose de nouveau, à un niveau infinitésimal. Ils innoveraient mais de manière minime, insignifiante, futile : soit l'innovation est reprise, à la manière d'une onde qui peu à peu se répand, soit elle est détruite dès sa création. Chaque jour se produisent donc de multiples inventions ; la plupart n'aboutiront pas, dans le sens où elles ne seront pas reprises, ni propagées, mais certaines vont « réussir » car elles seront adoptées par les autres membres de la société. Une fois généralisée, l'invention ne peut plus être considérée comme phénomène individuel, mais comme un phénomène collectif. Les nouveautés ainsi propagées restent toutefois discrètes, dans la mesure où les flux imitatifs vont se réaliser tranquillement, d'un individu à un autre individu. Il s'agit alors « d'initiatives rénovatrices », qui « apportant au monde à la fois des besoins nouveaux et de nouvelles satisfactions, s'y propagent ensuite ou tendent à s'y propager par imitation forcée ou spontanée, élective ou inconsciente, plus ou moins rapidement, mais d'un pas régulier, à la façon d'une onde lumineuse ou d'une famille de termites »⁹⁶⁸. La réalité sociale est donc en mouvement, mais ce mouvement est si lent, si infime que le groupe collectif peut apparaître de prime abord constant aux yeux du sociologue : « Tout se passe, au fond, pour Tarde comme si la science sociale (et la théorie politique avec laquelle elle a partie liée) avait mal localisé les termes *d'individu* et de *groupe*. Elle a attribué ces termes

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p.155

⁹⁶⁷ KARSENTI B., *op.cit.*, p. XVII « L'invention ne consiste donc pas dans l'acte spectaculaire d'un grand homme, véritable piège pour le sociologue comme pour l'historien, mais dans l'idée qui, souterrainement, accomplit le long chemin de sa propagation et de son affirmation progressive en tant que chose sociale ».

⁹⁶⁸ TARDE G., *Les lois de l'imitation*, *op.cit.*, p.3

à des êtres au lieu de l'attribuer à des mouvements »⁹⁶⁹.

Je préfère utiliser la notion de propagation des émotions, qui convient particulièrement bien à l'expérience émotionnelle chorégraphique. Bien que le concept d'imitation puisse il me semble être repris. En effet, certaines émotions jouées sur la scène sont ressenties par les spectateurs, on pourrait alors en utilisant l'expression Tardienne, parler d'imitation (y compris jusque dans les mimiques et les expressions faciales : je souris ou je pleure comme le personnage). D'autres émotions peuvent aussi être « contrées », Tarde parle d'ailleurs de contre-imitation, et ceci, dans plusieurs cas de figure : en premier lieu, les émotions jouées sur la scène ne sont pas ressenties par les spectateurs (par exemple quand le spectateur trouve la scène « cucul », il ne ressent pas les émotions des personnages, comme la première rencontre entre Giselle et Albretch dans l'acte I, j'y reviens dans le chapitre 2) ; ou encore quand les émotions fabriquées par les spectateurs vont à l'encontre de celles vécues par les personnages (quand le spectateur est admiratif, il trouve que la scène est belle, il est ému par un plaisir esthétique, alors que les personnages vivent une situation dramatique, comme la séparation de Giselle et d'Albrecht à la fin de l'acte II par exemple).

Des expériences réalisées en psychologie sociale⁹⁷⁰ soulignent le mouvement d'imitation en ce qui concerne les émotions : « le fait d'être témoin d'une expression faciale donnée active le même circuit neuronal que celui qui est activé lorsqu'on ressent cette même émotion : le système des neurones miroirs⁹⁷¹ »⁹⁷².

⁹⁶⁹ LATOUR B., *op.cit.*, p.8

⁹⁷⁰ Gabriel TARDE invente le terme de psychologie sociale puisque, en 1898, il publie *Études de psychologie sociale*, Paris, Gérard et Brière, 1898.

⁹⁷¹ MONDILLON L., TCHERKASSOF A., « La communication émotionnelle : quand les expressions faciales s'en mêlent... » *Revue électronique de Psychologie Sociale*, 2009, 4, 25-31. Les neurones miroirs sont définies comme un « Ensemble de neurones présentant une activité significative lorsque l'individu effectue une action, mais également lorsqu'il observe autrui effectuant la même opération. Le terme "miroir" découle donc de l'analogie entre effectuer soi-même et observer l'autre ; l'image d'autrui correspond au reflet de soi dans un miroir » p.26

⁹⁷² *Ibid.*

Ce mécanisme permet de comprendre ce qui survient lorsqu'autrui fait l'expérience d'une sensation (douleur, touché) ou d'une émotion (joie, tristesse). Le fait que le système émotionnel soit activé pendant l'exécution, mais aussi l'observation d'une EFE (expressions faciales émotionnelles), suggère le fait que ces deux fonctions cognitives seraient fonctionnellement nécessaires l'une à l'autre. Pour l'individu, comprendre les EFE d'une tierce personne nécessite donc une sorte de simulation interne de ce même comportement.

Disponible à l'adresse suivante : <http://RePS.psychologie-sociale.org>

Ainsi, des études comportementales ont montré que la résonance est visible dès la naissance, ces comportements imitatifs portent sur les postures, la prosodie, mais aussi et surtout sur les expressions faciales émotionnelles. Dans l'article précédemment cité, les auteurs reviennent sur une expérience réalisée par Meltzoff et Decety⁹⁷³ sur les nouveaux nés : âgés de quelques heures seulement, ils sont en mesure de reproduire les mouvements faciaux exprimés par un adulte, le plus souvent proche parent, comme : tirer la langue, sourire, faire la moue. En outre, les expressions faciales d'autrui sont imitées de façon automatique et inconsciente : « en effet, il a été montré que l'observation de visages colériques ou joyeux, pendant seulement huit secondes, produisait chez l'observateur les réponses électromyographiques correspondantes »⁹⁷⁴. Cette imitation constatée ne correspond pas uniquement à la visibilité des expressions faciales, mais provoque également ses aspects affectifs et émotionnels : « de ce fait, au moyen de la simulation de l'expression faciale, l'imitation permet de mieux comprendre et catégoriser les émotions exprimées par un autre individu »⁹⁷⁵. Toutefois, ce phénomène d'imitation reste influencé par des variables sociales, car les individus ne se comportent pas de manière identique en fonction de leur groupe social et culturel d'appartenance, les normes sociales modifiant ces comportements. Les auteurs présentent alors diverses études récentes démontrant ce fait, par exemple, la culture, le genre, le statut social sont des variables jouant un rôle dans l'identification et l'imitation des expressions faciales émotionnelles : les individus imitent davantage et se montrent plus précis dans le « décodage » des expressions faciales émotionnelles exprimées par des individus appartenant à leur groupe culturel⁹⁷⁶.

Les expressions faciales soulignant les émotions sont elles aussi, lors des représentations chorégraphiques, identiques et différentes. Identiques, car un sourire reste un sourire, et cette répétition dans la manière d'exprimer la joie permet aux individus de décoder les émotions d'autrui. Différente, car la plasticité du visage donne à chacun un sourire

⁹⁷³ MELTZOFF A.-N. & DECETY J. « What imitation tells us about social cognition: a rapprochement between developmental psychology and cognitive neuroscience », *Philosophical Transaction of the Royal Society of London*, 2003, 358, 491-500

⁹⁷⁴ DIMBERG U., THUNBERG M., GRUNEDAL S. « Facial reactions to emotional stimuli: Automatically controlled emotional responses », *Cognition & Emotion*, 2002, 16, 449-472

⁹⁷⁵ MONDILLON L., TCERKASSOF A. *op.cit.*, p. 28

⁹⁷⁶ HESS U. et PHILIPPOT P., *Group dynamics and emotional expression*, Cambridge, Cambridge University Press

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

singulier, chaque danseuse l'interprétera à sa façon. En tous les cas, nous avons tous fait je pense cette expérience consistant à observer un individu en train de regarder un film, une pièce de théâtre, une chorégraphie, et voir sur son visage des expressions faciales similaires à celle du personnage. Je montrerai dans le prochain chapitre comment ce mécanisme fonctionne quand la « magie » opère, si le spectateur reste « en dehors », il ne présentera pas cette imitation des expressions émotionnelles, il sera alors davantage dans la contre-imitation. Les concepts élaborés par Gabriel Tarde me semblent fonctionner aussi dans le cas des émotions. Cette différence dans le même constitue ce qu'il faut creuser.

Ce qui m'intéresse, c'est le passage, comment les groupes se forment, se constituent, s'assemblent. Ainsi, le « public » de *Giselle* et *MayB* forme bien un groupe, mais il est provisoire, les individus le constituant s'assemblent partiellement, et pour un temps précis. A l'issue de la soirée, ce bloc ou ce groupe n'existera plus, alors même qu'il aura donné lieu à la confection de ce spectacle-là, précisément. Les émotions qui circulent entre eux, par imitation ou contre-imitation, si je reprends la terminologie de Tarde, induisent des variations au sein du spectacle infinitésimales mais qui permettent à ce dernier d'être répété en s'inventant chaque soir.

« En répétition, t'as pas le retour du public. La musique, si tu as l'orchestre, c'est différent, qu'en répète avec le CD. Le public, est à chaque fois nouveau, différent, l'orchestre aussi joue chaque soir différent donc.... il peut le faire un peu plus vite, un peu moins vite, donc ça te tire, ce changement, dans ta manière de faire, aussi la manière dont tu t'es réveillé le matin, c'est vrai que sur scène c'est toujours différent. Il y a toujours cette spontanéité je pense.... toujours la danse c'est comme ça, on sait jamais à quoi s'attendre. C'est toujours différent donc on peut....c'est toujours nouveau quoi » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Ainsi, en cherchant à comprendre cette circulation des émotions, cette propagation des émotions entre les différents groupes construisant cette représentation chorégraphique (danseurs, spectateurs) j'ai souhaité révéler l'existence de ces blocs d'individus, provisoirement regroupés, avant qu'ils ne se différencient à nouveau, dénouant le groupe ainsi constitué à la fin de la représentation.

Au début de ce chapitre, j'ai souligné l'attention des uns aux autres. Les danseurs gardent une attention à une variété de « choses » (je ne sais comment l'exprimer autrement) : la chorégraphie en elle-même, le partenaire, le moment où ils doivent réaliser tel pas, sortir en coulisse ou rentrer sur la scène, ils doivent également être attentifs aux musiciens, le

tempo de ce soir-là, le chef d'orchestre, etc. Ensemble, ils doivent trouver une harmonie pour réaliser leur « partie ». Mais il y a aussi l'attention portée aux spectateurs, les sensations venant de la salle qui viennent aussi les contraindre, les motiver, les porter, les énerver... Les spectateurs sont attentifs à ce qui vient de la scène, mais ils captent également ce qui se passe dans la salle. Les danseurs sont concentrés sur le déroulement du spectacle, mais ils sont également soucieux du son de la salle. L'attention en elle-même est variable. Pour reprendre la formulation proposée par Bruno Latour dans un article consacré à Tarde, je distinguerai l'attention flottante, d'une attention engagée⁹⁷⁷ :

« La différence entre les deux sens de la possession provient donc, en réalité, de la *répartition* entre des zones d'attention que l'on pourrait dire *engagée* et des zones d'attention que l'on pourrait dire *flottante*. (...) L'attention qu'il faut avoir pour attendre son tour, surveiller l'heure, suivre du coin de l'œil les allées et venues des coulisses n'est pas du tout la même que celle qu'il faut avoir lorsqu'on se met à jouer. Et pourtant, si l'on n'était pas attentif selon le premier mode, jamais on ne se serait préparé à l'être selon le second »⁹⁷⁸

Les émotions constituent, il me semble, l'essence de cette attention, car elles sont utiles aux danseurs comme aux spectateurs pour confectionner la danse. Je vais m'attacher désormais au mouvement collectif des émotions, en montrant combien il participe à la matière chorégraphique en train de se réaliser.

⁹⁷⁷ LATOUR B., *op.cit.*

⁹⁷⁸ *Ibid.*

Chapitre 2 / Le mouvement collectif émotionnel modèle la danse

« Quand une salle ne bronche pas du tout, ne vibre pas peut-être... C'est quelque chose qui est très dur à prendre, on sent rien quoi. Ça, c'est un pouvoir... qui peut déstabiliser. Mais aussi, quand les gens se manifestent trop fort, soit par des applaudissements trop grands, au milieu ou bien par des cris, c'est arrivé à certains moments, ça peut complètement déstabiliser dès fois derrière, de garder sa concentration... »

(Maguy Marin, chorégraphe, MayB, 11 janvier 2011)

Les émotions ne se construisent pas uniquement en tant qu'événement intime, dans un sens unique d'une extériorité agissant et poussant à une modification de l'intériorité ; les émotions doivent aussi être considérées en termes de relations, d'échanges, de médiations : elles agissent sur le monde, participent à le construire, à le modeler, comme le prouve la modification de la danse elle-même, chaque soir, liée à ce mouvement collectif émotionnel qui se tisse au cours de la représentation. Je vais montrer combien cette modification de la chorégraphie est liée aux émotions échangées au cours de la représentation : quand la « magie » du spectacle fonctionne ou pas, c'est la manière d'incarner le mouvement qui se trouve sensiblement modifiée.

I : Une « magie » du spectacle ? L'esquisse de Mauss

« Je trouve vraiment... qu'il y a quand même un échange avec les danseurs... et c'est bien la différence avec une vidéo par exemple, c'est que c'est magique ».

(Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

« Nous appelons *magicien* l'individu qui accomplit des actes magiques, même quand il n'est pas un professionnel ; nous appelons *représentations magiques* les idées et les croyances qui correspondent aux actes magiques ; quant aux actes, par rapport auxquels nous définissons les autres éléments de la magie, nous les appelons *rites magiques* ».

Marcel Mauss⁹⁷⁹

Spontanément, les spectateurs évoquent dans les entretiens la « magie » du spectacle de

⁹⁷⁹ MAUSS M., « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 11^{ème} édition, 2009, p.10

danse. Cette perception « magique » est associée aux émotions esthétiques, au plaisir d'assister à cette soirée, à la virtuosité étrange des corps-dansants et la fascination qu'elle produit chez les spectateurs. « Parler de magie du spectacle n'équivaut pas à désigner seulement l'émotion inattendue qui nous saisit et nous confirme que quelque chose se passe, qui nous transforme progressivement, presque à notre insu, en spectateur conquis, obligé de reconnaître à la fin (du film, de l'exposition, du concert, du roman, etc.) qu'une chose s'est passée. Si le spectacle est magique, c'est parce qu'il nous transporte réellement dans l'espace et le temps »⁹⁸⁰.

La magie, telle qu'elle est définie par Marcel Mauss dans son article, peut-elle être étendue au cadre d'une représentation chorégraphique ?

Parmi les éléments de la magie, Mauss distingue : le magicien, les actes, les représentations. Le magicien est généralement un professionnel, « dans beaucoup de sociétés, l'exercice de la magie leur est réservé »⁹⁸¹, même s'il peut arriver de voir des magiciens d'occasion, car certains rites magiques peuvent ne pas être réalisés par des spécialistes ; Mauss donne l'exemple des recettes de grand-mère, transmises de génération en génération pour soigner tel ou tel mal.

Les pratiques traditionnelles, telles que les actes juridiques, les techniques ou les rites religieux peuvent être confondus avec des actes magiques selon Mauss : « on a rattaché à la magie le système de l'obligation juridique, pour la raison que, de part et d'autre, il y a des mots et des gestes qui obligent et qui lient, des formes solennelles »⁹⁸². Dans cet article, Mauss semble très attaché aux gestes produits de manière précise, que ce soit par un magicien, ou par d'autres individus lors d'actes juridiques, médicaux ou artisanaux par exemple. La manière d'incarner le geste joue un rôle essentiel dans sa comparaison.

D'autre part, la magie est comparée à la religion, s'il existe des ponts entre les pratiques magiques et religieuses, « la parenté de la magie et du culte domestique est même telle que nous voyons en Mélanésie, la magie se produire dans la série des actes qui ont pour objet les ancêtres », il s'attache pourtant à distinguer le rite magique du rite religieux, « leur parenté n'a pas empêché les gens de sentir la différence des deux sortes de rites et de les

⁹⁸⁰ LEVERATTO, *op.cit.*, p.82

⁹⁸¹ MAUSS M., *op.cit.*, p.10

⁹⁸² *Ibid.*, p.11

pratiquer de façon à marquer qu'ils la sentaient »⁹⁸³. Ainsi, le choix des lieux où ces actes sont pratiqués, l'individu qui les pratique, leur rythme irrégulier (pour les pratiques magiques), régulier (pour les pratiques religieuses) sont les premiers signes de ces différences. Au final, « nous ne définissons pas la magie par la forme de ses rites, mais par les conditions dans lesquelles ils se produisent et qui marquent la place qu'ils occupent dans l'ensemble des habitudes sociales »⁹⁸⁴.

Mauss s'intéresse alors plus particulièrement au magicien, pour montrer combien c'est la société qui « fait » son magicien, dans le sens où ce sont des hommes ou des femmes⁹⁸⁵ qui se situent de par leurs caractères physiques ou psychiques à la marge de la société : « ce qui leur donne des vertus magiques, ce n'est pas tant leur caractère physique individuel que l'attitude prise par la société à l'égard de tout leur genre »⁹⁸⁶. Plus largement, il rattache le terme de magie à des professions (médecin, barbier, forgeron, berger, acteur, fossoyeur) qui par leur technique, leur art ou leur manière de faire, les distinguent des autres corps de métiers et en font des magiciens : « leur vie professionnelle met ces gens à part du commun des mortels et c'est cette séparation qui leur confère à tous l'autorité magique »⁹⁸⁷. Parmi les professions citées figurent les acteurs, sans qu'il ait spécifié toutefois comme pour les autres le pourquoi de cette classification parmi les magiciens⁹⁸⁸. On peut déduire que la situation exceptionnelle de la représentation théâtrale fait des acteurs des individus « habités », qui doivent trouver un état particulier, anormal⁹⁸⁹, pour transmettre un rôle : « le magicien se dupe lui-même, comme l'acteur qui oublie qu'il joue un rôle »⁹⁹⁰ souligne Mauss plus tard dans le texte. Cette manière de penser la magie et les magiciens lui permet de montrer que la magie peut être attribuée collectivement à des

⁹⁸³ *Ibid.*, p.14 et 15

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p.16

⁹⁸⁵ MAUSS, *op.cit.*, écrit : « de même les femmes, dont le rôle en magie est théoriquement si important, ne sont crues magiciennes, dépositrices de pouvoirs, qu'à cause de la particularité de leur position sociale », p.113

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p.18

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p.21.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, « Tous les médecins, tous les bergers, tous les forgerons sont, au moins virtuellement, des magiciens. Les médecins, parce que leur art est mêlé de magie et, en tout cas, trop technique pour ne pas paraître occulte et merveilleux ; les barbiers, parce qu'ils touchent à des déchets corporels, régulièrement détruits ou cachés par crainte d'enchantement ; les forgerons, parce qu'ils manipulent une substance qui est l'objet de superstitions universelles et parce que leur métier difficile, environné de secrets, ne va pas sans prestige ; les bergers, parce qu'ils sont en relation constante avec les animaux, les plantes et les astres ; les fossoyeurs, parce qu'ils sont en contact avec la mort »

⁹⁸⁹ Le magicien en effet, c'est l'étranger, celui qui n'agit pas comme les autres : « le magicien a, en tant que tel, une situation socialement définie comme anormale. » (p.24)

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p.89

groupes entiers. Surtout, elle lui permet de désigner la position sociale et les représentations comme critère qualifiant un magicien : l'opinion participe donc activement à désigner le magicien. Ce dernier devient « une sorte de fonctionnaire investi, par la société, d'une autorité à laquelle il est engagé à croire lui-même »⁹⁹¹.

Les actes du magicien sont des rites (rites manuels, rites oraux). Ils nécessitent une organisation pointilleuse, cérémonie cadrée, qui s'effectue un jour ou une nuit précise, et où toute une série de gestes sont accomplis : « loin d'être une simple expression de l'émotion individuelle, la magie contraint à chaque instant les gestes et les locutions. Tout y est fixé et très exactement déterminé »⁹⁹². Des conditions de temps et de lieu sont nécessaires. Comme pour la danse⁹⁹³, qui exige elle aussi des conditions spécifiques pour être réalisée : souvent la nuit, dans un lieu précis, qualifié à cette fin (le théâtre, la salle de spectacle). Là aussi, les gestes doivent être faits d'une certaine manière, ils ont été préalablement répétés. Des points d'accroche commencent à se tisser.

La pratique de la magie correspond à des représentations, rite, langage traduisant une idée. Tout acte magique est représenté, « il y a entre les êtres et les choses intéressés dans le rite une certaine relation »⁹⁹⁴. Cette relation varie selon les situations, les contextes, mais elle donne lieu à une combinaison d'images, objet de la représentation. Mauss classe ces représentations en impersonnelles et en personnelles. Les premières peuvent être abstraites et concrètes (ce qu'il nomme les lois de la magie⁹⁹⁵), les secondes sont naturellement concrètes. Les lois de contiguïté, de similarité, de contraste, sont les trois lois dominantes : « les choses en contact sont ou restent unies, le semblable produit le semblable, le contraire agit sur le contraire »⁹⁹⁶. Je m'intéresse à la première loi, car elle donne une place centrale à l'idée de continuité magique et de contagion : que cette contagion soit réalisée de manière accidentelle ou par une relation préalable, l'influx magique est transmis. « Mais la contagion magique n'est pas seulement idéale et bornée au monde de l'invisible ; elle est

⁹⁹¹ *Ibid.*, p.89

⁹⁹² *Ibid.*, p.51

⁹⁹³ MAUSS souligne la précision des gestes du magicien : « le magicien le rythme comme une danse : le rituel lui dit de quelle main, de quel doigt il doit agir, quel pied il doit avancer ; quand il doit s'asseoir, se lever, se coucher, sauter, crier, dans quel sens il doit marcher » (p.51)

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p.55

⁹⁹⁵ *Ibid.* : « Les représentations impersonnelles de la magie, ce sont les lois qu'elle a posées implicitement ou explicitement, au moins par l'organe des alchimistes et des médecins » p.56

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p.57

concrète, matérielle et de tous points semblables à la contagion physique »⁹⁹⁷, dans le sens où l'influx magique peut traverser une chose, un animal, un individu, pour chasser une maladie par exemple à l'un en la faisant transiter par l'autre. Davantage que l'illusion, le rite magique est proche de l'hallucination, puisque les participants voient réellement la maladie partir de l'un pour se transmettre vers un autre (magicien, individu, animal). La magie ne vient plus d'une association d'idées, d'une confusion des images, mais d'un transfert des idées. Mauss ajoute :

« Mais ce transfert des idées se complique d'un transfert de sentiments. Car, d'un bout à l'autre d'une cérémonie magique se retrouve un même sentiment, qui en donne le sens et le ton, qui, en réalité, dirige et commande toutes les associations d'idées. C'est même ce qui nous expliquera comment fonctionne en réalité la loi de continuité dans les rites magiques »⁹⁹⁸

Ainsi, les transferts de sentiments s'ajoutent aux associations d'idées, ainsi que les phénomènes d'attention, de direction d'intention. Il me semble qu'on touche ici la même idée que celle de propagation des émotions, visibles ou pas lors des représentations chorégraphiques. Comme je le démontrerai dans les pages suivantes, la réussite de cette propagation, entre les différents groupes (danseurs, spectateurs pour l'essentiel) peut être associée à une soirée « magique » ou non par les acteurs de cette représentation (c'est-à-dire les danseurs et les spectateurs).

Mauss se focalise dans son article sur la magie face à la religion, pour lui les deux pratiques sont régies par des forces collectives, elles sont objet de croyance : « la magie, comme la religion, est un bloc, on y croit ou l'on n'y croit pas »⁹⁹⁹. Cette croyance en la magie est partagée par les membres de la société, mais le magicien n'est pas dupe, s'il peut croire avec sincérité en la magie des autres, il reste un interprète, comme un acteur dans une pièce de théâtre : « le magicien simule parce qu'on lui demande de simuler, parce qu'on va le trouver, et qu'on lui impose d'agir : il n'est pas libre, il est forcé de jouer, soit un rôle traditionnel, soit un rôle qui satisfasse à l'attente de son public »¹⁰⁰⁰. Une nouvelle fois, ce sont les autres qui participent à construire le magicien et donc la magie : c'est parce que le public y croit, que le magicien y croit aussi et joue son rôle. Sa force vient de

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p.59

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p.59

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p.85

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p.89

l'extérieur, il ne doute pas de sa magie grâce au retour du public, cette attente qui le porte en quelque sorte. « Nous sommes donc en droit de présumer que cette croyance collective à la magie nous met en présence de sentiments et de volitions unanimes dans tout un groupe, c'est-à-dire, précisément, des forces collectives que nous cherchons »¹⁰⁰¹.

Pour comprendre cette croyance envers la magie, Mauss utilise le concept de *mana*¹⁰⁰², qui va lui permettre de la saisir d'une autre manière que les analyses existantes jusqu'alors¹⁰⁰³ : « Le mana n'est pas simplement une force, un être, c'est encore une action, une qualité et un état »¹⁰⁰⁴.

Ce terme permet de réunir tout un ensemble de faits, tout un ensemble de notions, qui jusqu'à présent étaient donnés à part. Cette idée de *mana* est flottante, vague, et pourtant son emploi souligne Mauss « est étrangement déterminé ». Le mana, c'est ce qui fait « la valeur des choses et des gens, valeur magique, valeur religieuse, et même valeur sociale »¹⁰⁰⁵. Si le *mana* se présente sous des formes multiples, devenant difficile à cerner, il peut être considéré comme une force mobile, se répartissant entre les individus, les choses, les événements :

« C'est lui qui fait que le filet prend, que la maison est solide, que le canot tient bien à la mer. Dans le champ, il est la fertilité ; dans les médecines, il est la vertu salutaire ou mortelle. Dans la flèche, il est ce qui tue, et, dans ce cas, il est représenté par l'os de la mort dont la tige de la flèche est munie »¹⁰⁰⁶.

Mauss fait le tour des termes recouvrant cette même idée de force magique à travers le monde. Plusieurs mots sont ainsi découverts selon les cultures, les ethnies (l'orenda chez les iroquois par exemple) ; il en vient à conclure que cette notion de magie a finalement existé partout. Le *mana* permet de rendre compte du mécanisme magique, cette expression en effet « motive la croyance générale qui s'attache à la magie, puisque c'est à elle qu'est réduite la magie, quand on la dépouille de ses enveloppes, et elle alimente cette même croyance, puisque c'est elle qui anime toutes les formes dont la magie se revêt »¹⁰⁰⁷. À

¹⁰⁰¹ *Ibid.* p.90

¹⁰⁰² Terme utilisé en Mélanésie

¹⁰⁰³ p.100 il écrit : « si notre analyse est exacte, nous retrouvons à la base de la magie une représentation singulièrement confuse et tout à fait étrangère à nos entendements d'adultes européens »

¹⁰⁰⁴ *Ibid.* p.101

¹⁰⁰⁵ *Ibid.* p.102

¹⁰⁰⁶ *Ibid.* p.104

¹⁰⁰⁷ p.111

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

travers le *mana*, la magie échappe à tout examen, car elle existe, elle est donnée *a priori*, c'est une notion inhérente à la magie. Mauss superpose alors cette notion avec le sacré. En effet, certaines cultures confondent les deux notions, associant le fait magique et religieux ; d'autre part, le *mana* est selon lui compris dans le sacré : « il est probablement exact de dire que le sacré est une espèce dont le *mana* est le genre »¹⁰⁰⁸. Le *mana* est la force qui met les choses en sens et en ordre, et passe en elles à l'occasion des rituels, qui transforment des choses en symboles qui entrent dans des systèmes de sens vécu et agi, des croyances. « Le *mana* maussien c'est l'activité créatrice des réseaux du sens. Durkheim a mis sous le terme de *mana* le courant ou l'énergie, les forces d'origine affective et sociale, Mauss, les productions et les circuits du sens, des formes »¹⁰⁰⁹. Le *mana* permet d'introduire une première saisie d'activité symbolique de l'esprit. Elle donne une explication à la coexistence de la magie et de la religion, car elles fonctionnent toutes les deux à partir des mêmes procédés de pensée. Finalement, la magie (comme le sacré) est bien un phénomène social puisqu'il y a derrière ses manifestations une notion collective.

La société est nécessaire à la magie. Le lien entre les deux est visible selon Mauss aux contraintes ou prohibitions exercées par la société sur la magie, comme les rites négatifs ou les précautions populaires (ne pas regarder la maison d'un mort par exemple). Les rites négatifs et positifs sont étroitement liés, l'un correspond à l'autre : il donne l'exemple du tabou du fer face aux qualités du forgeron. La magie attire et repousse tour à tour : « nous sommes donc arrivés à penser qu'il y a, à la racine même de la magie, des états affectifs, générateurs d'illusions, et que ces états ne sont pas individuels, mais qu'ils résultent du mélange des sentiments propres de l'individu aux sentiments de toute la société »¹⁰¹⁰. Les émotions jouent un rôle essentiel dans la compréhension de la force magique et du *mana*. En effet, les émotions produisent des attentes et permettent les illusions : « même les rites les plus vulgaires, qui s'accomplissent le plus machinalement, s'accompagnent toujours d'un minimum d'émotions, d'appréhensions et surtout d'espoirs »¹⁰¹¹. Pour que le rite magique soit efficace, il nécessite une attention sans faille de la part des participants, sans cette concentration des individus, il se brise, c'est l'échec. Cette manière de penser le rite

¹⁰⁰⁸ p.112

¹⁰⁰⁹ TAROT C., *Sociologie et anthropologie de Mauss*, op.cit.

¹⁰¹⁰ MAUSS M., *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, op.cit., p.123

¹⁰¹¹ MAUSS M., *ibid*, p.123

magique se rapproche tout à fait de la représentation chorégraphique, j'ai préalablement souligné en effet combien les danseurs sentent ou pas le public, et si l'attention du public n'est pas perçue, ils peuvent en être troublés, car sans le retour du public ils ne peuvent pas confectionner la danse, puisqu'il n'y a pas d'échanges. Pour Mauss, le magicien n'est pas en mesure de se mettre dans l'état adéquat pour pratiquer le rite, seul. Encore une fois, le groupe est nécessaire.

Marcel Mauss souligne en évoquant le magicien :

« C'est tout un milieu social qui est ému, par cela seul que dans une de ses parties se passe un acte magique. Il se forme autour de cet acte un cercle de spectateurs passionnés que le spectacle immobilise, absorbe, hypnotise. Ils ne se sentent pas moins acteurs que spectateurs de la comédie magique, tel le chœur dans le drame antique. »¹⁰¹²

C'est l'ensemble du groupe qui devient acteur, jouant un rôle dans la réussite de l'acte magique : « tout le corps social est animé d'un même mouvement. Il n'y a plus d'individus »¹⁰¹³. Ainsi les femmes dayak, lorsque les hommes partent à la guerre, dansent toute la nuit en portant des sabres afin d'aider leurs hommes à distance. Pour Mauss, elles ne dansent pas seulement, elles sont aussi à la guerre, et c'est parce qu'elles dansent, parce qu'elles font leur guerre, qu'elles croient au succès de leur rite. À ce moment-là, tout le monde (les hommes d'un côté, les femmes de l'autre) participe au même but :

« Tous les corps ont le même branle, tous les visages ont le même masque, toutes les voix ont le même cri ; sans compter la profondeur de l'impression produite par la cadence, la musique et le chant. À voir sur toutes les figures l'image de son désir, à entendre dans toutes les bouches la preuve de sa certitude, chacun se sent emporté, sans résistance possible, dans la conviction de tous. Confondus dans le transport de la danse, dans la fièvre de leur agitation, ils ne forment plus qu'un seul corps et qu'une seule âme »¹⁰¹⁴.

À travers ce partage, chacun se sent emporté, faisant entièrement partie du groupe. En continuant le parallèle avec la représentation chorégraphique, on peut toutefois noter combien certains spectateurs font part du mouvement commun avec les danseurs, à travers les émotions partagées. La danse peut donner l'illusion d'être dans le groupe, parmi les danseurs :

¹⁰¹² *Ibid.*, p.125

¹⁰¹³ *Ibid.* p.126

¹⁰¹⁴ *Ibid.* p.126

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

« Justement la vague du mouvement, j'avais l'impression de la ressentir euh, dans mon corps quoi. Ça passait à travers moi. Et donc je me sentais vraiment avec eux, pris dans leur mouvement » (Charlotte, spectatrice, MayB, 8 mai 2009, Toulouse)

Mauss insiste sur le caractère collectif, la magie fonctionne non pas parce que des individus isolés y croient, mais parce que la totalité du groupe y croit. Il donne l'exemple d'un rite chez les Pitta-Pitta où magiciens comme spectateurs jouent la même partition : « chez les acteurs, comme chez les spectateurs-acteurs, nous trouvons les mêmes idées, les mêmes illusions, les mêmes volontés, qui font leur magie commune »¹⁰¹⁵. Les sentiments et les émotions constituent l'essence de l'acte magique, car ils jouent un rôle sur l'état affectif du groupe, la concentration, l'attention, à travers la contagion émotionnelle. « L'analyse de Marcel Mauss permet de reconnaître une fonction sociale du spectacle moderne, une unité collective du plaisir qu'il procure »¹⁰¹⁶, la magie est en effet pour les individus « une manière de rêver collectivement, de contraindre les choses à se soumettre à leurs désirs, de résoudre sur le mode imaginaire les problèmes qu'ils rencontrent »¹⁰¹⁷. Jean Duvignaud s'inspire de ce modèle pour proposer une analyse du théâtre occidental¹⁰¹⁸, il « mobilise explicitement le texte de Marcel Mauss sur la magie comme un outil de compréhension de l'illusion théâtrale, et de l'émotion qu'elle procure, par analogie avec le pouvoir de conviction de la cérémonie magique »¹⁰¹⁹. En effet, ce rapprochement permet de comprendre la force de conviction dont est doté le jeu de l'acteur, car ce dernier, tout comme le magicien :

« utilise une force collective détournée de son sens sacré, il faut que cette force, symbolisée dans des actes surnaturels, soit investie dans la société par la crédibilité qu'elle accorde à ce qu'elle réalise. Le rôle du "conclave magique" est donc de conférer à la représentation une "vérité" dont elle ne disposerait pas autrement, même quand il s'agit d'un mensonge pour ceux qui attendent le miracle et le suscitent par cette attente »¹⁰²⁰.

Cette analyse du théâtre propose une « explication rationnelle de la magie théâtrale, par la conjonction de la participation affective et de la mobilisation collective nécessaires à la

¹⁰¹⁵ p.127

¹⁰¹⁶ LEVERATTO J.-M., *op.cit.*, p.65

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p.65

¹⁰¹⁸ DUVIGNAUD J., *Spectacle et société*, Denoël, Paris, 1970.

¹⁰¹⁹ LEVERATTO J.-M., *op.cit.*, p.65

¹⁰²⁰ DUVIGNAUD J., *op.cit.*, p.32, cité dans LEVERATTO, *op.cit.*, p.66

réussite du spectacle théâtral »¹⁰²¹.

Cette manière d'envisager le rite magique a servi de piste réflexive pour Jean Duvignaud. Dans l'introduction de *L'acteur*, précédemment cité, Duvignaud s'attache à montrer combien ce terme dépasse l'histoire du théâtre, dans le sens où la vie sociale est constituée de théâtralisations multiples, les individus sont des acteurs, car ils jouent un rôle en adéquation avec le contexte social dans lequel ils se trouvent dans la vie quotidienne :

« On peut dire que l'acte même de participation qui unit les individus, les groupes, les classes à ces actions collectives s'effectue par ces rôles sociaux qu'ils jouent et représentent pour eux-mêmes et pour les autres ; Marcel Mauss, dans son *Esquisse d'une théorie de la magie*, l'indique très clairement à propos du sorcier. »¹⁰²²

Car la piste proposée par Marcel Mauss permet d'envisager une fonction sociale du spectacle moderne, à travers le plaisir qu'il procure : la collaboration magique entre les spectateurs et les acteurs permet de comprendre l'émotion suscitée par le spectacle théâtral. Duvignaud rapproche le spectacle théâtral avec le conclave magique, qui rassemble « les membres de la société autour du sorcier et de ses aides ». Entre le jeu de l'acteur et le jeu du magicien, Marcel Mauss souligne déjà un parallèle que Duvignaud reprend à son tour.

L'analyse qu'il propose permet de tenir compte de la propagation émotionnelle et de l'attention collective de tous les membres du groupe pour permettre la réussite du spectacle vivant, afin que la magie opère. En effet :

« C'est le public qui, finalement, achève et parachève l'acte magique ou sacré en le dotant d'existence : on lui apporte une grammaire dont il détient la syntaxe, et la polarisation du groupe entre deux étendues différentes (l'espace sacré de la scène et l'espace profane de la salle) permet l'accomplissement de cette synthèse créatrice »¹⁰²³.

Si certains spectateurs évoquent en effet lors des entretiens la magie du spectacle, ils ne peuvent pas pour autant être considérés comme étant passifs face à la scène, les individus sont acteurs dans le déroulement de l'acte magique, comme lors de la représentation chorégraphique : qu'ils adhèrent ou non à la magie, ils restent actifs et participent à la

¹⁰²¹ *Ibid.*, p.66

¹⁰²² DUVIGNAUD J., *L'acteur*, *op.cit.*, p.12

¹⁰²³ DUVIGNAUD J., *Spectacle et société*, *op.cit.* Citation extraite de LEVERATTO J.M., *op.cit.*, p.66

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

construction de la représentation dans un sens positif (communauté, illusion réussie) ou négatif (non-adhésion à la proposition chorégraphique, ennui, résistance). Je vais m'intéresser désormais précisément à ces deux possibilités.

II : De l'emballlement des émotions vers l'emballlement de la danse : la magie opère

« On rentre, et on sort, on le sait déjà. Quelle température. On le sent tout de suite ouais. C'est...je sais pas comment exprimer..... il y a une ambiance dans la salle..... »

(Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Premier cas de figure : la réussite du spectacle. Les spectateurs et les danseurs ont partagé ensemble des émotions intenses et variées, ils ont vécu un « *moment magique* » (*Charlotte, spectatrice, Giselle, Montauban, 7 juin 2008*). Le spectacle devient l'occasion de sentir à l'unisson les émotions : « plaisir de la ritualisation de ses propres affects, de l'expérience du "partage des sens" avec d'autres spectateurs et plaisir de l'incorporation des affects d'autrui, de "l'identification", sont les deux plaisirs inséparables procurés par l'expérience réelle du spectacle de qualité »¹⁰²⁴. Partager ensemble, sentir le groupe en harmonie semblent être les critères pour que la « magie » ait lieu.

« ça peut être aussi finalement un moment agréable, faire : "Oh, Ah !!!!!!!!" en même temps que tout le monde » (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

Cette expression de « magie » revient fréquemment comme je viens de le souligner dans les entretiens. Deux pistes peuvent être envisagées pour comprendre l'utilisation de cette expression : d'une part, il permet aux spectateurs qui l'emploient de rendre compte du caractère exceptionnel du spectacle, moment à part, leur permettant de vivre une expérience intense. D'autre part, il permet d'exprimer ce qui est inexprimable, d'autant plus que je les questionne sur les émotions ressenties, qui se situent elles aussi on l'a vu, du côté de l'indicible.

Le spectacle réussi est donc à part, inoubliable, forcément « magique ». J'ai tenté dans le second moment de cette réflexion de montrer les différentes matières qui participent à la confection de cette réussite : en effet la technique des lumières, du décor, la musique, la chorégraphie sont le socle de cette construction. Ces dispositifs sont nécessaires, mais ils

¹⁰²⁴ LEVERATTO J.M., *op.cit.*, p.75

sont quasiment invisibles : tout est fait au théâtre pour cacher la technique, ou du moins pour qu'elle soit oubliée. Ce troisième moment permet de révéler comment l'ambiance de la salle, l'échange entre les danseurs et les spectateurs, la porosité de la frontière scène/plateau à travers la propagation émotionnelle, jouent un rôle fondamental dans cette fabrique d'un spectacle réussi. Tous ces éléments se mélangent et la magie consiste à ce qu'ils s'imbriquent parfaitement les uns avec les autres.

« Sur scène, tu essaies au maximum d'aller dans le personnage... tu rentres vachement dans le rôle, dans l'histoire... et dès fois c'est houaaaa, il y a des moments où tu sens vraiment comme la musique, une espèce de... tu es connecté, avec les pas, la musique, et l'histoire... cet échange, tu l'as avec le partenaire aussi... l'un vis-à-vis de l'autre... oui, on a les frissons, on a.... oui, c'est très intense aussi. Je pense que quand le public sent ça, nous aussi on sent, je pense c'est une espèce d'échange » (Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)

Ce temps unique, éphémère, magique laisse une trace chez les individus y participant. Ils garderont ce point commun : cette soirée vécue et partagée ensemble, alors même qu'ils ne se rencontreront probablement plus hors les murs, dans la vie quotidienne. Cependant, tout le spectacle ne sera pas « magique », la magie fonctionne par intermittence, certains sentiront telle scène, tel acte comme magique, pour d'autres, ce sera un autre passage. De nombreux artifices sont mis en œuvre pour que cette « magie » opère, aussi, il est important de prendre le temps de revenir sur le déroulement de la soirée.

Avant que le spectacle ne commence, tout est mis en œuvre pour créer une ambiance particulière, je l'ai précédemment évoqué : l'attente pour entrer dans la salle, la manière dont on passe entre la salle « d'attente » et la salle de spectacle, avec le rituel des billets déchirés, un à un, les frottements des corps, parce que (comme c'est le cas au Théâtre Garonne où les places ne sont pas numérotées) on espère toujours entrer les premiers dans la salle, afin de faire le meilleur choix possible. Cependant, le même processus est observable y compris quand les places sont numérotées, il existe toujours cet empressement à entrer dans la salle, trouver sa place, évaluer la distance avec la scène, etc. J'ai noté aussi le jeu des regards entre les uns et les autres (on « se » cherche entre amateurs de ballets), le monde de la danse est petit dans une ville comme Toulouse, et c'est bien souvent les mêmes têtes repérées au cours des soirées chorégraphiques. Enfin, j'ai ressenti (et vécu) aussi une certaine excitation. Il faut dire qu'en choisissant des ballets comme *Giselle* ou *MayB*, connus pour être des chefs d'œuvres chorégraphiques, les

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

spectateurs (dont je fais partie) ont souvent acheté les places des mois en avance, car les billets « partent » très vite. Aussi une certaine fébrilité est perceptible : enfin c'est le grand soir ! Du côté des danseurs, et même si je n'ai pas eu l'occasion d'aller en coulisse, une certaine excitation est également palpable : les danseurs ont le trac. D'abord, ils sont là depuis des heures le plus souvent : le temps de se préparer, se maquiller, s'habiller, se chauffer, etc. Davantage encore les soirs de première ou de dernière, quand ils savent qu'ils n'interpréteront plus ce rôle par exemple. Cette petite angoisse, ce pincement dans les entrailles, ce trouble qui permet de faire monter la pression sont un moyen de se tenir prêt :

« Quand je suis trop tranquille.... je me dis, il y a quelque chose qui ne va pas... quelque chose qui n'est pas habituel. Je déteste ces moments-là..... j'essaie juste de ne penser à rien..... mais bon, chez moi, c'est une habitude..... avoir toujours, tu sais, une petite appréhension..... pour moi c'est une concentration..... et puis quand t'arrives trop tranquille..... trop euh..... relaxé, c'est pas bon » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse).

Cette excitation de part et d'autre de la salle est donc déjà là, avant que le ballet ne commence. Les programmes feuilletés une fois assis dans son fauteuil sont l'occasion de « mettre en appétit » les spectateurs, toutefois je dois distinguer ici les différents cas de figure rencontrés. À l'Opéra de Paris comme au théâtre du Capitole, le programme du ballet *Giselle* est vendu. C'est un livret plutôt luxueux, car les photos sont nombreuses, de qualités, en couleurs, elles nous font voyager au cours du temps à travers les interprètes les plus prestigieux. Le même dispositif est mis en œuvre : présentation du ballet, puis, présentation de la compagnie, les étoiles disposant d'une sorte de minibiographie et d'une photo.

Le programme distribué gratuitement par le Théâtre Garonne où s'est joué *MayB* est davantage frugal. Présentation courte de la pièce et de la chorégraphe, quelques citations extraites de journaux pour aiguïser la curiosité, les extraits musicaux et rien sur les interprètes.

« En plus là, les danseurs ne sont même pas marqués sur le programme ! Tu vois ? Donc, tu n'as pas le nom des danseurs, tu ne sais pas... qui ils sont... et en fait... ouais, là, le personnage passe avant l'interprète » (Laura, spectatrice, MayB, 29 mai 2009, Toulouse)

Retournons à la salle. La lumière fond, la musique résonne, le rideau s'ouvre, le chef d'orchestre salue (quand les musiciens sont présents), alors un rituel prend forme dans la salle : les murmures se dissipent, puis, dans le cas des ballets classiques, et donc de *Giselle*, les spectateurs applaudissent, comme pour donner de l'énergie. Le temps est suspendu à ce qu'il va se passer. Les spectateurs cherchent les protagonistes dans *Giselle*, ils sont complètement abasourdis par la proposition de départ dans *MayB* (évoqué lors du Moment II).

Il me semble que ces manifestations du public peuvent servir d'indices d'une soirée réussie, ils peuvent être un indicateur du fonctionnement ou non de cette « magie » du spectacle, car ils soulignent l'élan du public, la fusion ou non des spectateurs : applaudissent-ils ensemble ? Au même rythme ? Intensément ? Toutes ces subtiles variations sont captées par les danseurs, elles sont des points de repère dans le déroulement de la soirée.

Dans les ballets du répertoire classique, le public attend l'histoire, mais aussi, et surtout, il attend de voir les danseurs étoiles la danser. Au moment d'ailleurs où ces derniers sont reconnus et apparaissent sur la scène, quelques applaudissements, parfois repris par toute la salle retentissent : les premiers applaudissements viennent des spectateurs amateurs les plus connaisseurs, ceux qui ont vu plusieurs fois le ballet par exemple, ou qui reconnaissent l'étoile. Dans certains cas, les applaudissements se propagent d'individu en individu par imitation ou contagion, on ne veut pas paraître comme celui qui ne sait pas ou ne comprend pas, on perçoit qu'il se passe quelque chose dont on veut faire partie. Quand toute la salle raisonne, les danseurs savent qu'ils sont face à un public « chaud », ils sont portés par cette énergie transmise.

Il y a une longue introduction avant que le personnage principal du ballet, *Giselle*, ne rentre en scène : cette attente participe à la fébrilité. Mais davantage que de voir *Giselle*, il me semble que c'est la danseuse interprétant *Giselle* qui est attendue. Parmi les danseuses qui se succèdent sur la scène, et qui se ressemblent beaucoup, comment va-t-on la reconnaître ? Certains savent à quel moment précis *Giselle* va entrer en scène, et de quel côté (cour, jardin), pour eux, l'attente est différente, mais l'ensemble du public est concentré sur cette entrée. Quand elle apparaît, alors même qu'elle n'a pas encore dansé, elle est applaudie : c'est donc bien la danseuse, l'étoile qui est reconnue et applaudie. Ces

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

derniers sont comme un clin d'œil envoyé à la danseuse. Ils sont un code de reconnaissance entre elle et le public. Aussi, il ne faut pas se « rater » pour la danseuse : elle doit être « dedans » immédiatement pour entraîner les spectateurs dans son histoire. Cette première rencontre entre le public et l'étoile est déterminante pour le reste du ballet : sur la scène, les personnages se succèdent, une porte d'une maison en décor s'ouvre, Giselle entre, commence son premier solo : sauts, explosion de joie, on découvre la jeunesse et la fraîcheur du personnage.

Dans les ballets classiques, il arrive que les spectateurs applaudissent également au cours de la représentation. D'une part, quand les danseurs exécutent une variation particulièrement difficile techniquement, souvent, le public l'accompagne à travers les applaudissements, comme un encouragement, ou encore comme une reconnaissance de ses qualités exceptionnelles de virtuose. On peut lire derrière ces applaudissements, l'admiration des uns et des autres, une gratification symbolique.

« Dans ces cas-là, il se sent encouragé. En général, tu vois la danseuse qui fait ses fouettés et qu'on l'applaudit, tu la vois sourire ! » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

Je me souviens d'une fois où j'avais amené un ami assister à un spectacle de danse pour la première fois, il avait été surpris de cette manière de faire : pourquoi applaudir au milieu de la scène ? M'avait-il demandé. Pour lui, ce comportement était normal dans un contexte de compétition de gymnastique ou de cirque par exemple, pas dans un théâtre, au milieu d'un ballet. Tout le monde n'applaudit pas forcément parmi les spectateurs, il y a ceux qui apprécient et ceux qui ne comprennent pas ou n'apprécient pas cette « coutume ». Une spectatrice souligne combien ces applaudissements gênent les musiciens :

« Et il y a un autre truc qui énerve vraiment les musiciens d'orchestre, ça j'en ai beaucoup entendu parlé... c'est que... pendant les ballets, tu sais quand les danseurs font certaines prouesses techniques.... genre, je sais pas moi, les 32 fouettés du lac des cygnes, les spectateurs applaudissent, et finalement, c'est dans un déni total des musiciens, parce que les musiciens, ils continuent de jouer pendant ce temps là ! {...} et les musiciens détestent ça, ça, je le sais. Beaucoup de musiciens me l'ont raconté, ils ne supportent pas quand... quand le public applaudit un danseur, sans même respecter leur travail à eux » (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009)

Par contre, à l'issue des variations, comme une parenthèse dans le ballet, le danseur

reprend le dessus sur le rôle et vient saluer en tant que danseur. Il se rapproche du public, face à la salle, et salue. L'orchestre s'arrête de jouer, l'histoire est suspendue, et là il faut applaudir, clairement c'est ce qui est attendu cette fois par le danseur qui vient « réclamer sa part » en quelque sorte. Les spectateurs applaudissent, plus ou moins selon les soirs, et là encore, c'est un moment pour sentir la température de la salle pour le danseur, ressentir le change par rapport à ce qu'il vient de donner.

« *Quand on fait les saluts, ben on avance, deux trois pas, le public applaudit et s'arrête de suite, ben déjà, on sent que.... c'est pas terrible, ça veut dire ça* » (Mié, danseur, *Giselle*, 2 mai 2009, Toulouse)

« *J'ai l'impression que Giselle, elle partait en coulisse justement après un solo un truc comme ça, et elle est revenue et j'ai l'impression que c'était pour saluer parce que, elle s'est vraiment tournée vers le public, avec un port de bras et là je me suis dit, tiens il y a vraiment un échange* » (Caroline, spectatrice, *Giselle*, 2 juin 2010, Toulouse)

Cette coutume s'explique cependant. En effet, l'acte I de *Giselle* se termine sans aucun salut des interprètes. Le rideau tombe sur la mort de *Giselle*, les personnages jouant la tristesse, la stupéfaction, le choc. Aussi, les saluts ont été « intégrés » en quelque sorte en marge des différentes scènes. Du moins, en ce qui concerne les solistes.

Lors des soirées reconnues et vécues comme « magiques », le danseur ou la danseuse viennent saluer plusieurs fois de suite, on entend alors en plus du son des mains battantes, les cris : sifflements ou « bravooooo » envoyés depuis la salle à leurs attentions. Je cherche machinalement d'où viennent ces « bravos », et je croise d'autres regards à ce moment-là... Nous applaudissons, nous sommes dans une sorte de fusion émotionnelle, dans la joie, pourtant, les individus ne se « lâchent » pas vraiment, nous continuons à nous mesurer, à nous observer. Les danseurs sourient, reviennent, saluent à nouveau, tout en restant gracieux, charismatiques, intouchables. Ils restent dans leur rôle de danseurs et ne laissent à aucun moment « exploser » leur joie en sortant des codes de salutations habituelles (contrairement à des joueurs de foot par exemple au moment d'un but, ils peuvent apparaître à l'ignorante que je suis en matière footballistique, complètement hystérique, en « faisant » trop. Au contraire, ce comportement parmi les footballeurs et les supporters apparaît « normal », il faut là, au contraire, montrer et signifier aux autres cette joie, de manière spectaculaire). Ces moments constituent une « recharge » émotionnelle, ils encouragent les danseurs à donner encore davantage lors des scènes qui vont suivre.

Enfin, le summum de l'expression émotionnelle de la salle reste la pratique de l'applaudissement en cadence, pour signifier le bis, ou la *standing ovation* qui peut avoir lieu à l'issue de certaines représentations. Le caractère exceptionnel de cette dernière souligne la réussite de la soirée quand elle a lieu. Encore une fois, le phénomène de contagion et d'imitation s'observe. Ce sont souvent des individus isolés qui se lèvent et qui vont entraîner parfois la salle entière. D'abord, les individus voisins aux premiers se lèvent également, puis le rang entier par exemple, alors, comme une vague, d'autres individus, un peu plus éloignés se lèvent également. Il arrive qu'un spectateur suive le mouvement simplement pour être à l'unisson avec le groupe, emporté par la force de l'élan collectif ou pour rester discret et ne pas se faire remarquer, ou encore tout simplement pour continuer de voir la scène et ne pas être assis face à des dos de spectateurs. Il arrive donc que certains individus suivent le courant sans pour autant ressentir sincèrement ce besoin de rendre visible son enthousiasme.

J'apprécie tout particulièrement ce moment des saluts¹⁰²⁵, j'aime voir comment les danseurs, s'ils sortent du personnage, restent totalement dans un rôle : celui du danseur classique. Ils ôtent un masque pour un autre. En effet, il y a une manière de saluer en danse classique, aussi codée qu'une variation chorégraphique. C'est en premier lieu le corps de ballet qui arrive sur scène, le public applaudit chaleureusement, et très vite un rythme s'instaure, puis, les solistes. Hilarion arrive en premier, suscitant une accélération dans les applaudissements qui se font alors de plus en plus chaleureux et intenses, quelques sifflements commencent à fuser. Un frémissement supplémentaire est perceptible dans la salle. Il s'avance sur le devant de la scène, face au public, le corps droit, les jambes resserrées, souriant, puis il se plie en deux, par la taille, pour saluer sobrement. Le public répond. Il « appelle » ensuite Myrtha, la reine des Willis, interprétée aussi par une étoile, en se tournant vers les coulisses, son bras s'étirant pour l'accueillir. Celle-ci arrive sur le devant de la scène, milieu et face public, bras en couronne, elle glisse son genou à terre pour saluer, sa tête se courbe également, puis elle se redresse, très vite, et vient se placer sur un côté de la scène. Tout le monde attend désormais les deux danseurs principaux. Les applaudissements continuent en cadence. Enfin, ils arrivent. Ensemble, le danseur

¹⁰²⁵ Cf. Extrait vidéo en annexes, *Giselle*.

accompagnent la danseuse en l'enserrant par un bras autour de sa taille, main dans la main. Ils entrent sur la scène par la coulisse arrière, franchissant le corps de ballet, répartis uniformément sur la scène, se déplaçant jusqu'à l'avant-scène, au milieu du plateau. Un projecteur les illumine. A ce moment précis, le public tape plus fort, les « bravoooooooo » se font entendre, un, puis deux, à différents endroits de la salle. C'est l'instant où les spectateurs peuvent faire preuve d'audace, où ils peuvent enfin faire du bruit, après avoir passé la soirée à en faire le moins possible. Une chaleur semble envahir la salle et se propage comme une vague. Mais les danseurs restent dans leurs rôles, ils se sourient, chaleureusement, saluent à droite, à gauche, font quelques pas en arrière (lui se situant légèrement derrière elle), puis ils avancent à nouveau, regardant le public, tout en contrôlant leur geste, leur salut. Le chef d'orchestre arrive à son tour, la danseuse vient le chercher et s'incline, il s'avance alors vers l'avant scène tandis que le public continue d'applaudir, intensément. Puis, l'ensemble des solistes viennent saluer, se tenant par la main, en ligne, ils avancent au bord du plateau, se lâchent les mains, saluent (les filles à genoux, avec des ports de bras qui peuvent être légèrement différents ; les garçons pieds joints, debout, inclinaison du buste), ils reprennent leurs mains, reculent, le rideau se ferme, ils saluent une dernière fois, le corps de ballet n'a pas bougé, les applaudissements continuent de raisonner dans la salle. Dans la manière dont le public applaudit, plus ou moins intensément, plus ou moins longtemps, les « bravos » présents ou non, les sifflements... tout ceci sont les indices d'une soirée réussie ou non. Ils viennent confirmer ce qui a été perçu durant tout le ballet par les danseurs.

Si j'ai précédemment évoqué la scène d'ouverture de *MayB*, fascinante pour les spectateurs, je vais m'arrêter sur une autre séquence, qui vient clôturer la pièce et qui laisse une trace indélébile chez les spectateurs. Le spectacle est terminé, le dernier personnage sur la scène, face au public vient de répéter la phrase prononcée en groupe au début du spectacle. La boucle est bouclée. La lumière s'éteint sur la scène et illumine à nouveau la salle : chacun reprend ses esprits, puis applaudissements. Les danseurs reviennent saluer, et là, surprise, ils ne « sortent » pas de leurs personnages, ils restent habités, ils saluent avec leurs fragilités, leurs malformations, leurs humanités.

« C'est pas la tradition, la tradition normalement tu lâches ton rôle, mais nous, on se marrait, on se marrait... Parce que nous du coup on joue avec nos personnages, c'était le moment de la récré avec les

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

personnages » (Sophie, danseuse, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse)

Y compris lors de cette séquence, Maguy Marin continue de nous englober dans la pièce, car elle refuse le modèle conventionnel des applaudissements : c'est bien une rencontre avec les personnages qui nous est proposée ici, jamais on ne verra véritablement les danseurs qui se cachent derrière. Au contraire du ballet classique où l'étoile est mise en avant, où c'est bien elle que le spectateur vient voir danser tel ou tel rôle, cette pièce contemporaine efface l'identité du danseur, ou plutôt son identité se trouve complètement imbriquée à son personnage. Du coup, chez les spectateurs, les applaudissements raisonnent étrangement, ils ne savent plus comment applaudir, applaudir quoi ? Qui ? Comment ?

« Enfin moi j'ai applaudi pour faire comme tout le monde, après je te dis, même je voyais la dame à côté de moi applaudir, j'étais là, je me suis dit, il faut que tu fasses comme tout le monde parce qu'ils vont croire que ça te plaît pas, et puis au bout d'un moment je me suis dit, flûte, tu veux pas applaudir, tu applaudis pas, et j'étais crispée, à les voir... avec le visage de la dame au chignon-là qui me..... c'était très fort le visage qu'elle avait cette femme... » (Marie, spectatrice, MayB, 20 mai 2009, Toulouse)

« On applaudit parce que, c'est conventionnel d'applaudir, mais... voilà, on est dans le même monde que vous, on est rentré dans votre monde, ça a marché, on est rentré dans votre monde, c'est pour ça qu'il me semblait qu'il fallait pas faire de bruit ou dire des trucs avec la bouche sans que, sans un seul mot, dans le silence total, tu vois, je m'imaginais la salle entière silencieuse, en train d'applaudir (comme le font les sourds, en bougeant les mains visuellement sans produire un son) et j'aurai voulu voir leur tête ! Leur renvoyer leur truc » (Jean, spectateur, MayB, 20 mai 2009, Toulouse)

Cette réciprocité entre les danseurs et les spectateurs est assurée par une propagation des émotions : les deux se nourrissent l'un de l'autre. Les danseurs classiques cherchent à donner le meilleur, à se dépasser, à atteindre la perfection, c'est-à-dire l'image idéale d'une danse parfaitement exécutée et interprétée, aussi ils ne sont « *jamais satisfaits* », car ils considèrent qu'ils peuvent « *toujours faire mieux* ». Du côté des danseurs contemporains, la représentation idéale ne se situe pas du même bord, dans les entretiens, ce n'est pas la performance individuelle qui est mise en avant, mais bien le groupe, l'attention au groupe, au collectif. Si l'un des partenaires n'est pas « dedans », il faut que les autres l'englobent, l'entourent, car cette pièce pour fonctionner exige une écoute collective. Comme l'orchestre jouant une partition, il faut trouver l'harmonie ensemble.

« MayB, c'est une très très grande écoute. Vraiment de l'ordre de la respiration ensemble. Pas la respiration, ha ha ha, mais quand même, le fait de devoir faire tout ça ensemble, ça te donne une écoute vraiment très très

particulière » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

Dans les deux cas, le spectacle permet le dépassement de soi tant physiquement qu'émotionnellement. Plus le public « donne », plus les danseurs « donnent également » et cette relation participe à la magie, c'est pourquoi je parle d'une sorte d'emballement de la danse :

« Quand le public est tellement généreux que..... on est là, on donne, on donne, on donne. Mais quand le public est tellement content qu'il continue d'applaudir... ben c'est ça qui nous redonne de l'énergie pour euh... pour continuer à danser après..... c'est bizarre. On dit que voilà, on est moins fatigué, quand, on a gagné en fait, ben voilà, c'est comme dans le sport, c'est plus facile de récupérer après une victoire qu'après une défaite, ben nous c'est pareil » (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

À la fin de la représentation, quand la « magie » a fonctionné, les danseurs comme les spectateurs sont « vidés », à la fois physiquement et émotionnellement. La concentration, l'attention, l'énergie dépensée nécessitent un certain temps pour « redescendre ». Les danseurs ont besoin de récupérer, ce temps s'étire sur le démaquillage, la douche, ou petit à petit les impressions scéniques s'apaisent, l'excitation retombe. Chez les spectateurs, un temps de solitude est souvent nécessaire. Rester quelques minutes de plus dans le fauteuil, une fois les lumières rallumées, attendre un peu avant de commencer à partager ses émotions avec ses partenaires.

Les émotions opèrent lors de la représentation quelque chose relevant de la magie, ou d'un « charme » qui vient surprendre et capter les spectateurs ainsi que les danseurs, notamment quand le va-et-vient et les échanges entre les deux groupes fonctionnent parfaitement. Cependant, cette « magie » du spectacle n'est pas toujours au rendez-vous, et même si elle est attendue, souhaitée par les uns et les autres, elle nécessite une construction de la part des danseurs et des spectateurs. J'évoque alors l'échec du spectacle dû à une non-propagation des émotions, ou un partage stoppé. On le retrouve aussi bien parmi les spectateurs que les danseurs, chacun le justifiant par un regard critique porté sur tel ou tel aspect du spectacle.

III : La déprise des émotions : la magie n'opère pas

« Ça nous est arrivé, le public peut démolir complètement une représentation, ils se comportent d'une manière... nous on doit faire comme si de rien n'était, pour tenir et maintenir la chose, jusqu'au moment où il y a des frontières qui se détachent quoi. Là quand euh... quand on avait Turba à Paris, les gens du public, ils avaient gueulé et puis... il y en a un qui est monté sur le plateau... pour danser, par exemple... donc là euh... moi j'ai arrêté le spectacle parce qu'il y a des limites, des frontières, si le public vient sur le plateau, on ne peut plus rien faire ».

(Maguy Marin, chorégraphe, MayB, 11 janvier 2007)

J'ai envie de comprendre comment fonctionne un spectacle réussi, quels sont les mécanismes de cette magie, pourtant, « l'échec » est probablement davantage partagé. En effet, les moments « magiques », où l'on sent quelque chose nous dépasser ; ces moments où la musique et la danse nous portent, nous amènent, nous guident, nous transportent ; cette sorte de bulle qui se fabrique, et dans laquelle on se laisse glisser avec plaisir reste rare. Dans le spectacle, il existe de nombreux passages où les spectateurs, comme les danseurs d'ailleurs, « décrochent ». Il arrive même parfois de se sentir totalement « en dehors », on s'éloigne alors, et tout le spectacle apparaît absurde. On observe avec surprise les spectateurs pour qui « ça marche ». Antoine Hennion décrit très bien cette situation dans l'article « Scène rock, concert classique » : « lorsque, juste assez tard pour qu'on les attende, les Pretenders jouent, la foule est contente. Au fur et à mesure qu'elle rentre dans le jeu, je me retire, je me sens moi-même me rétracter, et installer malgré moi, entre eux et moi, la barrière du dégoût »¹⁰²⁶. L'ensemble des dispositifs mis en scène saute aux yeux, tout apparaît faux, il devient impossible de se laisser emporter, on résiste, on s'ennuie, on s'échappe, tous les moyens sont bons pour ne plus subir cette supercherie. Car dans ces cas-là, le tour de magie ne fonctionne pas et les artifices sont dévoilés :

« Alors je repense à l'Opéra. Il y a beaucoup de points communs : un lieu clos, où les gens sont venus de manière sélective, en payant cher, écouter ce qu'ils aiment ; la scène, les applaudissements, les lumières. Cette "prise" qui change le regard, c'est elle qui décidément m'intéresse : tout en sachant au fond qu'il n'y a guère je n'y aurais vu que du feu – que des dieux sur la scène – je ne vois, je ne veux voir ce soir que des pantins dans la salle, qui me répugnent un peu parce qu'ils se laissent saisir ; mais hier à l'Opéra, tout aussi présents, les artifices du spectacle, les complaisances de l'élection croisée, les codes et les arbitraires culturels, que je repère machinalement par tic sociologique, n'ont eu

¹⁰²⁶ HENNION A., « Scène rock, concert classique », dans *Rock de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, coll. Vibrations, 1991, p. 104

aucun effet dévastateur sur ma "prise" »¹⁰²⁷.

Antoine Hennion utilise cette notion de « prise » pour comprendre à quel moment l'individu entre (ou pas) dans le jeu du concert de rock ou de l'opéra. En focalisant mon attention sur chacun des groupes, je vais évoquer l'échec des émotions comme déprise¹⁰²⁸ à la magie du spectacle.

A : Du côté des danseurs

Le moment II a été l'occasion de souligner combien les danseurs mettent en œuvre des stratégies afin de transmettre les émotions du personnage (se focaliser sur la technique, faire ressurgir une émotion du passé par exemple). Pour autant, ils ne sont pas automatiquement eux-mêmes émus ou submergés par les émotions qu'ils représentent, c'est le paradoxe du danseur, nommé ainsi en référence au fameux paradoxe du comédien. Il peut arriver de ressentir un détachement vis-à-vis du rôle, quand les danseurs portent un regard critique sur leur propre interprétation, pendant ou après le spectacle ; ou encore quand ils « sortent » de l'histoire en train d'être narrée, et se focalisent sur autre chose. Cet obstacle aux émotions entraîne la déprise, l'interprète continue de danser, mais la magie n'opère pas, il n'est pas « dedans », il le sent, il le sait.

En premier lieu, lorsque le danseur est obligé de sortir de l'histoire et du personnage, c'est le cas par exemple dans une situation imprévue, comme un accident, une chute, le manque d'un accessoire, une musique qui commence au mauvais moment... l'interprète doit réagir très vite, s'ajuster au mieux à la nouvelle situation, en mettant de côté les émotions du personnage. Ses propres émotions (la surprise, la douleur par exemple) vont servir à l'action prochaine, afin de tout mettre en œuvre pour que le spectacle continue. Dans ce cas de figure, le danseur n'est plus concentré sur les émotions qu'il doit transmettre, mais sur l'urgence de la situation à laquelle il doit répondre. Les danseurs racontent ce genre d'anecdotes dans les entretiens informels, par exemple, une interprète de *MayB* se souvient d'un fou rire difficile à contenir lorsqu'un compagnon, en se plaçant dans le noir, va trop

¹⁰²⁷ *Ibid.*

¹⁰²⁸ La déprise est un concept utilisé en sociologie du vieillissement pour décrire le désengagement des personnages âgés à certaines activités, au fur et à mesure de leur avancée en âge.

Cf. Vincent CARADEC, *Sociologie du vieillissement et de la vieillesse*, Paris, Armard Colin, coll.128, 2008

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

loin à l'avant et tombe de la scène. Effectivement, il est difficile de ne pas rire, de rester dans sa concentration, pourtant, il a fallu très vite reprendre le dessus, à la fois pour le danseur qui est tombé et pour celle chez qui cette chute a déclenché le rire. On est face à une déprise vis-à-vis de l'émotion du personnage, pour une prise d'une émotion différente, qui peut être en totale opposition avec le contexte du ballet.

Le cas de la chute est intéressant : rare, elle est pourtant toujours possible. Elle peut déclencher chez les spectateurs différentes émotions, qui elles aussi ne sont plus en prises avec le ballet se déroulant sous leurs yeux, mais directement liées aux danseurs. Elle peut faire sourire ou rire, quand elle est grotesque, mais la plupart du temps, elle enclenche davantage la stupeur. Dans l'instant, on entend à travers la salle un « ahhhhhhh » indiquant le souffle coupé de chacun des spectateurs qui étaient jusqu'à présent dans l'illusion du ballet. La chute nous fait immédiatement sortir de la magie, parce qu'en tombant, le danseur redevient « humain », elle nous ramène non pas à l'histoire, mais aux conditions du spectacle : la technique redevient visible, la magie s'efface. La chute d'un danseur, c'est avant tout une histoire de technique en effet. Un poids du corps mal réparti, un balancement mal engagé, une mauvaise réception, un partenaire qui n'est pas à sa place ou qui est inattentif. Lors d'une représentation de *Giselle* à l'Opéra Garnier en 2009, j'ai assisté à cette situation. Ce n'est pas l'étoile qui est tombée pourtant, mais une danseuse du corps de ballet. Je n'avais donc pas mon regard sur elle l'instant d'avant, cependant, dans l'harmonie de l'ensemble, j'ai tout de suite perçu qu'il y avait un problème : une danseuse à terre, écroulée, au sol. La majorité des spectateurs l'ont d'ailleurs vue, puisque je me souviens parfaitement du son produit à l'unisson à ce moment-là. Les spectateurs qui avaient déjà décroché ou qui n'avaient pas vu ont immédiatement demandé à leur voisin « que se passe-t-il ? », d'autres ont partagé des regards de compassion, peut-être certains ont échangé dans un murmure pendant quelques instants, s'éloignant encore plus du spectacle, comme le souligne l'extrait ci-dessous :

« bon par exemple, ce qui m'a ému, c'est... c'est la fille qui se casse la gueule, dans le, au premier acte, alors tu te dis, elle... tu sais pas comment ça se passe à l'Opéra... est-ce qu'elle est virée dans 15 jours, est-ce que le chorégraphe va lui dire : "mais non, c'est rien, allez c'est pas grave t'as bien dansé » mais en fait... elle sait aussi très bien, que ça va jaser partout, qu'on va en parler pendant un mois et que c'est évident que, elle, elle va se faire une semaine de xanax {...} ben moi, je pensais même à son avenir quoi, j'imagine que pour elle, ouais, ça doit être un truc énorme quoi. Se casser la gueule à l'Opéra Garnier, c'est la loose quand même » (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

Il y a bien ici « déprise », échec des émotions du spectacle, et pourtant, il y a « prise », car d'autres émotions (compassions essentiellement) sont ressenties par les spectateurs. Les danseurs sur scène l'ont également vue, perçue, entendue. Cependant, dans la seconde qui a suivi, elle était debout, enchaînant les pas, si bien que j'étais incapable de la retrouver parmi ses semblables. Les danseurs sur la scène se sont immédiatement adaptés : ils l'ont récupérée, l'entraînant à nouveau dans la danse, comme si de rien n'était. La parenthèse s'est refermée aussi vite qu'elle avait été ouverte. Pourtant, l'émotion suscitée par cette chute se dissipera plus lentement, dans les dialogues intérieurs de chacun, qu'il soit danseur ou spectateur.

Un autre cas de figure laisse place à une déprise des émotions. Quand le danseur titulaire s'étant blessé, un danseur doit le remplacer « au pied levé » (c'est le cas de le dire). En effet, dans cette situation, le nouveau danseur ne dispose pas du temps nécessaire de répétition pour s'entraîner aux bons gestes, aux bons tempos vis-à-vis du partenaire et du reste de la troupe. Il n'a pas non plus le temps de « rencontrer » son personnage, de le laisser venir en lui (moment II). Le danseur principal du ballet du capitole s'est souvenu dans notre entretien de sa première prise de rôle d'Albretch, assez cocasse. Il a dû en effet apprendre le rôle principal en quelques heures, car le danseur titulaire s'étant blessé dans la matinée, il n'y avait personne pour reprendre le rôle. Il décrit cette journée comme une opportunité à saisir, en montrant qu'il était capable de relever un tel défi et d'assumer un tel rôle, il démontrait aussi aux directeurs qu'il avait la carrure pour devenir le prochain soliste de la compagnie. J'ai précédemment évoqué ce cas. Cependant, le contexte était si pressant qu'il a été incapable ce soir-là de se concentrer sur le rôle. Il devait avant tout « sauver la situation », être là au bon moment, répondre à la partenaire, permettre au spectacle d'exister :

*« Mais bon c'est vrai que j'étais tellement.... concentré comme ça, pour ne pas oublier des choses que.... bon, j'ai même pas pensé au niveau des émotions et tout.... Là il fallait seulement sauver la situation quoi. »
(Bernardo, danseur, Giselle, 28 mai 2008, Toulouse)*

D'autre part, les émotions du personnage sont parfois laissées de côté par les danseurs, notamment lors des passages techniquement éprouvants. Dans les solos demandés aux solistes, la virtuosité technique nécessite une concentration différente. Le danseur ne pense

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

plus personnage, mais technique corporelle. Il se concentre alors sur les sensations corporelles, ce qu'il doit faire à tel moment pour « passer » la difficulté, il existe ainsi une attention particulière, une tension, mais qui n'a rien à voir avec l'émotion du personnage. Ce que j'ai nommé le « sous-geste technique » lors du moment II. Cette concentration ne doit cependant pas se laisser percevoir sur le visage ou l'expression du danseur, celui-ci doit continuer à porter le masque du personnage, même si on sent très bien quand on est attentif, cet instant fragile, où le visage du danseur redevient celui du technicien, focalisé sur son corps : le sourire disparaît quelques fractions de seconde, les yeux semblent se fermer sur une perception intérieure, le temps du tour, du saut, d'un porté particulièrement difficile. Cette parenthèse, infime, dans le temps et dans son expression n'en demeure pas moins réelle, pour les danseurs, il ne s'agit plus, à ce moment-là, d'être connectés aux personnages, aux émotions.

« Parce que c'est vrai quand on danse, on essaie de faire le mieux les pas..... mais.... on est pas vraiment dans le rôle à ce moment-là ». (Mié, danseur, Giselle, 2 mai 2009, Toulouse)

Cette déprise des émotions parmi les danseurs est également perceptible quand ils ne se sentent pas en phase avec le rôle. Le personnage ne leur plaît pas, ou ils ne se trouvent pas à la hauteur pour le tenir : par exemple, quand ils se jugent trop jeunes pour apporter toute l'épaisseur nécessaire, le manque d'expérience faisant défaut, ils considèrent qu'ils n'ont pas la bonne « stature », ou qu'ils sont trop « verts ».

Enfin, si la déprise peut venir du côté des danseurs, ce décrochage vis-à-vis des émotions du spectacle peut provenir directement d'une réaction du public. Lors de la représentation, le public agit et réagit face aux scènes visibles sur le plateau. Dans les entretiens menés avec les spectateurs, aucun n'a mis en avant ce « pouvoir » qu'il avait sur la danse, tapis dans l'ombre, les spectateurs se croient invisibles, impuissants, non acteurs, mais uniquement « voyeurs ».

Or, dans les entretiens auprès des danseurs, ils sont bel et bien présents. Leurs micro-mouvements deviennent des interventions auxquelles les danseurs sont attentifs, je l'ai précédemment souligné. Des réactions qui paraissent infimes et dénuées de sens sont en fait perçues et retenues par les danseurs, qui tiennent ainsi compte du public. Des

comportements souvent considérés comme anodins deviennent de véritables moyens de communication, et les émotions tiennent une place centrale dans ce processus. Parce que je suis indifférent à la pièce, je m'ennuie, je bâille, voire même je m'endors, je ronfle. Les autres spectateurs m'entendent, tout comme le danseur sur la scène (enfin, dans un moment de silence musical). Ou alors, je m'ennuie, je bouge sans arrêt sur mon fauteuil qui grince, je dialogue en murmurant à mon voisin. Depuis le plateau, on sent très bien la salle, on voit les têtes des spectateurs, même imparfaitement : s'ils agitent le programme comme un éventail parce qu'ils ont chaud, s'ils sont attentifs, s'ils bougent sans arrêt sur leur fauteuil. Les danseurs captent à travers ces indices corporels l'éventuel désintérêt pour ce qu'ils sont en train de réaliser. Certes, ils restent concentrés, ils continuent : « *the show must go on* », mais il n'en demeure pas moins qu'ils peuvent être troublés et la manière dont ils interprètent la chorégraphie peut sans trouver légèrement modifiée.

« En Tunisie, à Damas, tout ça.... MayB.....moi je me sentais plus que mal à l'aise, tu sentais un malaise.... oui, la salle, c'était plein de gars, qui pensaient, "mais qu'est-ce que ces choses", "ça va pas".....ça perturbait ma danse » (Roberto, danseur, MayB, 6 juillet 2009, Toulouse)

Si à un moment précis, habituellement le public rit, si un soir il n'y a pas de réaction, ou une réaction molle, les danseurs le perçoivent immédiatement. Ils se demandent intérieurement pourquoi cela ne réagit pas, en coulisse ou à l'entracte, ils peuvent l'évoquer. Le danger est de se focaliser ensuite sur ces non-réactions du public, car cette déprise émotionnelle devient alors un obstacle au bon déroulement du ballet. Les danseurs se sentent jugés, voire méprisés, ils dansent moins bien, du coup, le « jeu » avec les spectateurs ne peut pas se mettre en place, c'est un cercle vicieux.

« Face à une salle avec que des gens friqués, bourgeois... vraiment d'un autre monde très aisés.....voilà..... tu sens une décadence..... alors s'était.... Là j'ai pleuré, je me suis sentie Saltimbanque..... qu'on vient voir des clowns..... voilà, aucun respect quoi..... c'est très dur, tu te sens comme..... Euh, tu vois, le roi soleil : "fais-moi plaisir"... "Montre-moi un peu"...voilà... et en fait, tu apprends que le programmateur..... t'as programmé parce que c'était la touche marginale de sa programmation tu vois..... Ça rentre encore dans quelque chose de très bourgeois Tu vois c'est-à-dire la touche Voilà..... et ça tu le sens très fort..... C'est très vulgaire » (Fabienne, danseuse, MayB, 10 juin 2009, Toulouse)

C'est donc au travers des perceptions sensorielles et des manifestations physiques qu'il est

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

possible de ressentir les attentes réelles du public dans « l'ici et maintenant » de la représentation. Du côté des spectateurs, comment cette déprise est-elle perceptible ?

B. : Du côté des spectateurs

« C'est dû à la gestuelle là, la première partie, la pantomime, les trucs comme ça..... après, il y a les costumes..... je me demande même si avec la même chorégraphie, la même musique, mais en enlevant ces espèces de... de costumes, d'un autre temps et tout.... on se sentirait pas plus proche.... ».

(Charlotte, spectatrice, Giselle, Montauban)

La « déprise » des émotions du spectacle se caractérise par la prise de distance du spectateur. Les spectateurs décrochent, s'éloignent de la pièce, et la critiquent sur divers points. Cette déprise a une durée variable : une scène, un acte, ou la totalité du ballet. Parmi les spectateurs rencontrés, tous ont évoqué ces moments de décrochage.

La première déprise concerne l'interprétation des danseurs. Les émotions ne sont pas partagées, car le danseur ou la danseuse ne les a pas « transportées » : ils ne sont pas convaincus par sa prestation, ils ne ressentent aucune sympathie pour les personnages, ils ne « rentrent » pas dans l'histoire, ils restent donc distants vis-à-vis du spectacle. Plusieurs pistes sont présentées.

La première concerne le jeu du danseur. Il n'est pas assez « lisible », du coup, le spectateur ne comprend pas vraiment ce qu'il se passe, il reste alors en dehors de l'histoire. Par conséquent, il n'est pas ému de la situation. Ainsi, une spectatrice venue avec des amis à qui elle avait offert les billets se trouve obligée d'expliquer la scène, car, le danseur n'étant pas « lisible », elles ne comprennent pas vraiment ce qui est en train de se dérouler. Il s'agit de la fin de l'acte II, quand le prince Albretch danse devant les Willis, il est censé danser jusqu'à l'épuisement, aussi la partition chorégraphique est particulièrement difficile, le danseur doit enchaîner une série de sauts (des entrechats) face au public. Les danseurs rencontrés ont d'ailleurs indiqué qu'ils n'avaient pas besoin de jouer l'épuisement à ce moment-là, ils le sont réellement (moment II). Pourtant, à L'Opéra Garnier, ce soir-là, le danseur n'exécute pas la variation habituelle. Les connaisseurs, amateurs du ballet repèrent immédiatement cette modification dans la chorégraphie. Peut-être s'est-il blessé, en tous les cas, les pas changés ne donnent plus la sensation voulue, aussi, quand il

s'écroule à terre, les spectateurs qui n'avaient jamais vu le ballet ne comprennent pas.

« Mes amies elles m'ont demandé : "mais qu'est-ce qui se passe ? Pourquoi il s'écroule?" ... et je leur ai dit : "mais.... les willis le font danser jusqu'à la mort et il s'écroule d'épuisement !" elles ont fait : "ah, d'accord" mais c'est vrai que le fait qu'il fasse pas une très longue série d'entrechats ben, ça montre pas, ben tu vois, ça rend l'histoire moins lisible, on comprend pas qu'il danse jusqu'à l'épuisement. (...) Il fait ses ballonnés, tranquille, et hop il s'écroule ! C'est pas cohérent ! Je m'en fiche de pas voir les entrechats, enfin... je... c'est comme les fouettés du lac des cygnes, la virtuosité pour la virtuosité, on s'en fout, mais là ça sert vraiment l'histoire quoi, tu comprends pas pourquoi il s'écroule si... il fait pas 32 entrechats, enfin je dis 32, je sais pas combien il y en a, enfin voilà quoi... du coup, j'étais un peu déçue par l'Albretch de vendredi ». (Candice, spectatrice, Giselle, 3 novembre 2009, Paris)

La seconde piste concerne la qualité de la danse. La « présence » comme le charisme¹⁰²⁹ du danseur étoile est jugé absente ou est remis en cause. La « magie » ne peut opérer, car le spectateur n'est pas fasciné par lui, voire il se demande pourquoi il a été choisi. Encore une fois, le spectateur reste « en dehors » du spectacle.

« Je trouvais qu'il faisait pas passer d'émotion. Je le trouvais froid. Il faisait passer aucune émotion. Il manquait certainement de chaleur, de charisme. Bon je sais pas euh.....non, il m'a pas émue du tout. » (Micha, spectatrice, Giselle, 30 octobre 2009, Paris)

Pourtant, il ne s'agissait pas de n'importe quel danseur, mais bien d'un danseur étoile de l'Opéra de Paris. Les danseurs étoiles sont choisis justement parce qu'ils sont censés avoir cette grâce supérieure, ce don que les autres n'ont pas. Les corps-dansants nous fascinent, car, rompus à des années de travail, ils sont capables de restituer un mouvement, un geste, que nous sentons difficiles à réaliser. Au fond, en regardant un danseur ou une danseuse évoluer sur scène, le spectateur est ému, touché, car il sait le travail représenté pour atteindre cette fluidité.

Cette piste d'une émotion chez le spectateur engendrée par ce « don » du danseur a déjà été

¹⁰²⁹ Le charisme trouve son origine dans le terme *charis*, qui signifie en grec la grâce. « Il s'applique à une personne à laquelle on reconnaît un don ou une capacité hors-norme, hors du commun lui donnant un ascendant ou des prérogatives exceptionnelles (prophètes, guides spirituels, leaders politiques, chefs militaires). Le pouvoir charismatique, l'un des trois types de domination envisagée par Weber, repose sur une adhésion massive à une personne et aux idéaux qu'elle représente » Gilles FERREOL (dir.), *Dictionnaire de Sociologie*, Armand Colin, 1995

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

évoquée lors du moment II de ce travail. Ici, le « don » est jugé comme inexistant ou insuffisant. La spectatrice trouve le danseur « froid », d'autres me diront à propos du même interprète qu'ils avaient l'impression qu'il s'ennuyait sur scène. Ce soir-là, j'ai aussi senti cette bizarrerie, et j'ai cherché une bonne partie de la représentation les causes de cette absence : j'avais donc également décroché. J'étais partie ailleurs, bien loin de l'histoire de Giselle et d'Albretch luttant dans ce cimetière face au Willis. Je me demandais si le danseur était blessé, malade, fiévreux, etc. D'ailleurs, j'avais même vérifié à la fin du spectacle si le danseur était celui annoncé dans le programme, dans le cas contraire, mon hypothèse d'un remplacement « sur le vif » aurait pu être validée.

Le même type de remarque a été réalisé dans les entretiens réalisés auprès des spectateurs de *MayB*. Encore une fois, plusieurs d'entre eux sont revenus sur l'interprétation d'un danseur, jugée « en dessous » des autres au cours d'une même soirée. Du coup, certains avaient émis l'hypothèse qu'il était probablement malade, d'autres qu'il était nouveau dans la compagnie et n'avait donc pas la griffe de la chorégraphe comme une empreinte sur son corps, en voici un exemple :

« Mais j'ai remarqué par contre qu'il y avait un danseur au début, je sais pas... à mon avis, il était nouveau (elle rit), je ne sais pas, il... il était pas aussi investi corporellement... c'est là aussi que tu vois la difficulté... ou il y avait des mouvements un peu de relâché, quand ils étaient en groupe tu vois ? Qu'ils faisaient un mouvement ensemble... et lui, je ne sais pas il avait un relâché qui n'y était pas. Alors que tout le monde l'avait. » (Miléna, spectatrice, MayB, 15 mai 2009, Toulouse)

Quand tout fonctionne sur la scène, quand tout glisse, quand le « charme » opère, le moindre frottement, la plus petite faille vient troubler la vision générale, le danseur qui « n'y est pas » est facilement repérable, il saute aux yeux en quelque sorte, on le repère, parce qu'il n'est pas en harmonie avec ses partenaires. Les danseurs le savent d'ailleurs très bien :

« Un chanteur, il peut faire du play-back par exemple, si dans le chœur, il y en a un qui chante pas... toi, dans le public, tu vas pas l'entendre ! Celui qui est à son violon... il peut tricher aussi, tu vois ce que je veux dire. Le danseur lui, il peut pas, ça se voit tout de suite. Si dans un ballet... il y en a un qui fout rien... ça se voit tout de suite quoi. Dans le public, tu peux pas le louper. C'est aussi pour ça qu'à partir d'un certain âge... ben ça passe plus... ça se voit... ça se voit parce que tu sautes moins, c'est plus dur, c'est plus poussif... c'est gênant... là, il faut savoir t'arrêter » (Entretien exploratoire, Aline, danseuse, 12 février 2007, Toulouse)

Parfois, le danseur ne correspond pas à l'image que le spectateur se fait du personnage. On retrouve cette sensation quand on va voir un film tiré d'un livre, souvent, notre imagination a déjà créé le visage et le corps du personnage, or, celui-ci ne correspond pas toujours à l'acteur présent sur la toile... et il devient difficile d'être satisfait. On trouve qu'il en fait « trop » ou « pas assez », en tous les cas, on ne rentre pas « dans son jeu ».

« C'est allé beaucoup trop vite.... d'ailleurs hier soir, je trouve que la danseuse, elle le jouait pas forcément. Donc du coup... elle meurt, mais nous on a pas l'émotion, enfin moi j'ai rien ressenti quoi, elle tombe..... tu vois, j'ai pas eu le temps en fait de de me projeter là-dedans quoi {...} en tout cas, moi ça m'a paru vachement court pour pas être surjoué quoi, si tu veux... tu te dis tiens elle est folle et elle est déjà morte quoi, elle est là par terre... » (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

À d'autres moments, le spectateur a gardé en tête une interprétation passée, particulièrement bouleversante, dont il n'arrive pas à se défaire. La comparaison entre les deux interprétations l'empêche alors de se laisser entraîner par cette nouvelle proposition, il se ferme, se braque, résiste et les émotions ne peuvent plus être transmises :

« Au niveau des émotions, je trouvais qu'il était moins... il m'a moins impressionnée. Au niveau technique, je me suis fait la remarque, j'avais déjà été plus impressionnée par d'autres danseurs. {...} Je le trouvais presque lourd, enfin tu vois en exagérant parce que bien sûr c'est un danseur, mais voilà, quand tu vas voir un spectacle de danse, par un ballet comme ça, tu attends quand même à... donc voilà, une toute petite petite critique à ce niveau-là » (Caroline, spectatrice, Giselle, 2 juin 2010, Toulouse)

La critique peut venir d'une technique jugée défailante, ou trop « jeune », la danseuse ou le danseur n'est pas jugé suffisamment « prêt », aussi, il ne peut pas entraîner les spectateurs sur le terrain des émotions si à chaque saut ou un équilibre, on s'inquiète de sa réussite... Va-t-elle « tenir » ? Une nouvelle fois, le spectateur peut ressentir de la compassion, de l'inquiétude pour la danseuse, parce que la situation dans laquelle elle se trouve est jugée périlleuse, mais il s'agit bien d'une « déprise » vis-à-vis des émotions du spectacle.

Quand la « magie » du spectacle n'opère pas, la « déprise » des émotions est perceptible à travers le ou les décrochages des spectateurs. Dans ces moments-là, la technique, l'artifice du spectacle reprennent le dessus, le spectateur résiste à l'illusion de la scène, prenant conscience des décors, des costumes, de la chorégraphie, de la technique des interprètes, qu'ils soient danseurs ou musiciens... Ainsi, l'acte I de Giselle a été jugé à de nombreuses

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

reprises comme « cucul », « pesant », « gnian-gnian », « fleur bleue » « vieillot », « guimauve ». L'histoire, les costumes (notamment la tenue du danseur en collants, jugée comme « ridicule ») les décors, les pantomimes, les gestes prudes de Giselle, sa naïveté peuvent faire davantage sourire. Ce « trop » du ballet classique vient justement masquer les émotions.

« J'avais des regards plus critiques ou je me disais, ouais, c'est peut-être un peu cucul.... c'est peut-être un peu trop classique au sens, presque caricature quoi » (Caroline, spectatrice, Giselle, 2 juin 2010, Toulouse)

« J'allais dire gnian-gnian mais c'est-à-dire que..... euh, dans certains gestes que Giselle peut avoir, très prudes, etc. bon ça fait un peu sourire maintenant quoi » (Ludivine, spectatrice, Giselle, 21 avril 2008, Montauban)

Les spectateurs soulignent combien c'est « joli », « mignon », mais ils ne sont pas transportés, subjugués, ils restent en quelque sorte à côté, l'émotion n'est pas transmise.

Parfois, c'est la machinerie du théâtre qui apparaît brutalement :

« Pour moi, ça enlève complètement le côté dramatique.... ouais, c'est.... parce que du coup tu la vois plus, tu te dis "ah ouais, il y a une petite trappe" et donc on sort de l'histoire alors que si voilà, si elle s'était allongée, voilà, tu restes complètement dans l'émotion, alors que là, ça l'a cassée ouais pour le coup ». (Armelle, spectatrice, Giselle, 24 octobre 2009)

Le spectacle est regardé sans le voile des apparences, le charme est rompu, car les ficelles deviennent visibles. Cette déprise varie selon les compétences professionnelles, la sensibilité personnelle, la « culture » du ballet ou non, chacun des spectateurs peut être attentif à un domaine particulier, ainsi, parmi les spectateurs rencontrés, une étudiante en scénographie, un professeur de musique, un médecin homéopathe, sont attentifs tout particulièrement aux « couacs » concernant leurs spécialités (même s'il arrive que des constats se croisent et soient perçus par une majorité comme je l'ai souligné précédemment). Sorte de « tic » professionnel, dont il est impossible de se séparer, comme le soulève Antoine Hennion dans l'article « Scène rock, concert classique », évoqué précédemment.

Ils passent donc du statut du spectateur conquis, suivant le déroulement du ballet, au spectateur qui décroche, car ils remarquent une particularité propre à leur domaine : cette déprise peut être brève (courte réflexion sur un personnage) ou plus longue (comme c'est

le cas avec l'étudiante non convaincue par les décors)

« La réalisation... je veux dire de.... de scénographie là, alors.... le décor, la lumière....qui était... pour moi, ça a pas donné quelque chose de cohérent..... Et du coup j'étais en dehors du spectacle.» (Angela, spectatrice, Giselle, 27 avril 2008, Montauban)

« Par exemple, la reine là, ben à moment donné elle fait une diagonale là, sur une valse, ben elle était pas du tout carré avec la musique quoi. Alors je sais pas si c'était... peut-être que c'est voulu hein, je sais pas, mais en tout cas, le premier temps de la valse, elle était pas du tout, logiquement moi, je la voyais sauter en l'air et retomber poum sur le premier temps, et elle, elle était complètement à l'ouest quoi. Mais en même temps, je sais pas, peut-être qu'il faut faire aussi comme ça, je sais pas, peut-être que c'est libre, mais moi je me suis dit : "tiens, c'est marrant, elle est pas sur la musique" (Tristan, spectateur, Giselle, 26 octobre 2009, Paris)

“En homéopathie je me suis dit c'est une super sépia ça, vraiment très triste avec des traits comme ça, et puis elle a un chignon bas, voûtée, tu vois ce que je veux dire?” (Marie, spectatrice, MayB, 20 mai 2009, Toulouse)

La salle en elle-même peut être à l'origine de la « déprise ». Très belle, ou au contraire, « sans âme », elle induit une certaine ambiance, particulière, voire exceptionnelle, à cette soirée. À l'Opéra Garnier par exemple, l'atmosphère de la salle, les couleurs et les odeurs, produisent une émotion particulière. La salle est une prise aux émotions du spectateur, sans même que le ballet n'ait commencée.

« T'es dans un univers, enfin moi ça m'a plongée dans l'univers de la danse. Pour le coup. Ben ouais, c'est quand même..... je sais pas, ça fait même appel à une autre époque, enfin je sais pas comment dire, c'est un endroit qui est, ouais, qui est chargé quoi. Chargé en émotions, chargé en vie, chargé en histoire quoi » (Armelle, spectatrice, Giselle, 24 octobre 2009, Paris)

Le placement joue également un rôle crucial : fauteuil d'orchestre ou paradis, le regard sur la scène ne sera pas le même, les émotions seront modelées en fonction. Proche, le spectateur peut facilement lire les expressions sur le visage du danseur, sentir sa fatigue à travers les ondulations de la respiration, ou les gouttes de sueur visibles le long de son dos. Il s'agit également d'une déprise, dans le sens où ce ne sont pas les émotions du spectacle qui sont vécues, mais la « prise » a lieu ailleurs, dans cette émotion de sentir la danse se faire à travers ce corps en mouvement, sous nos yeux. On retrouve l'idée de don, de générosité, évoqué précédemment :

« Le danseur, je l'ai trouvé touchant ouais. J'ai trouvé qu'il se donnait vraiment à fond. Qu'il était vraiment

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

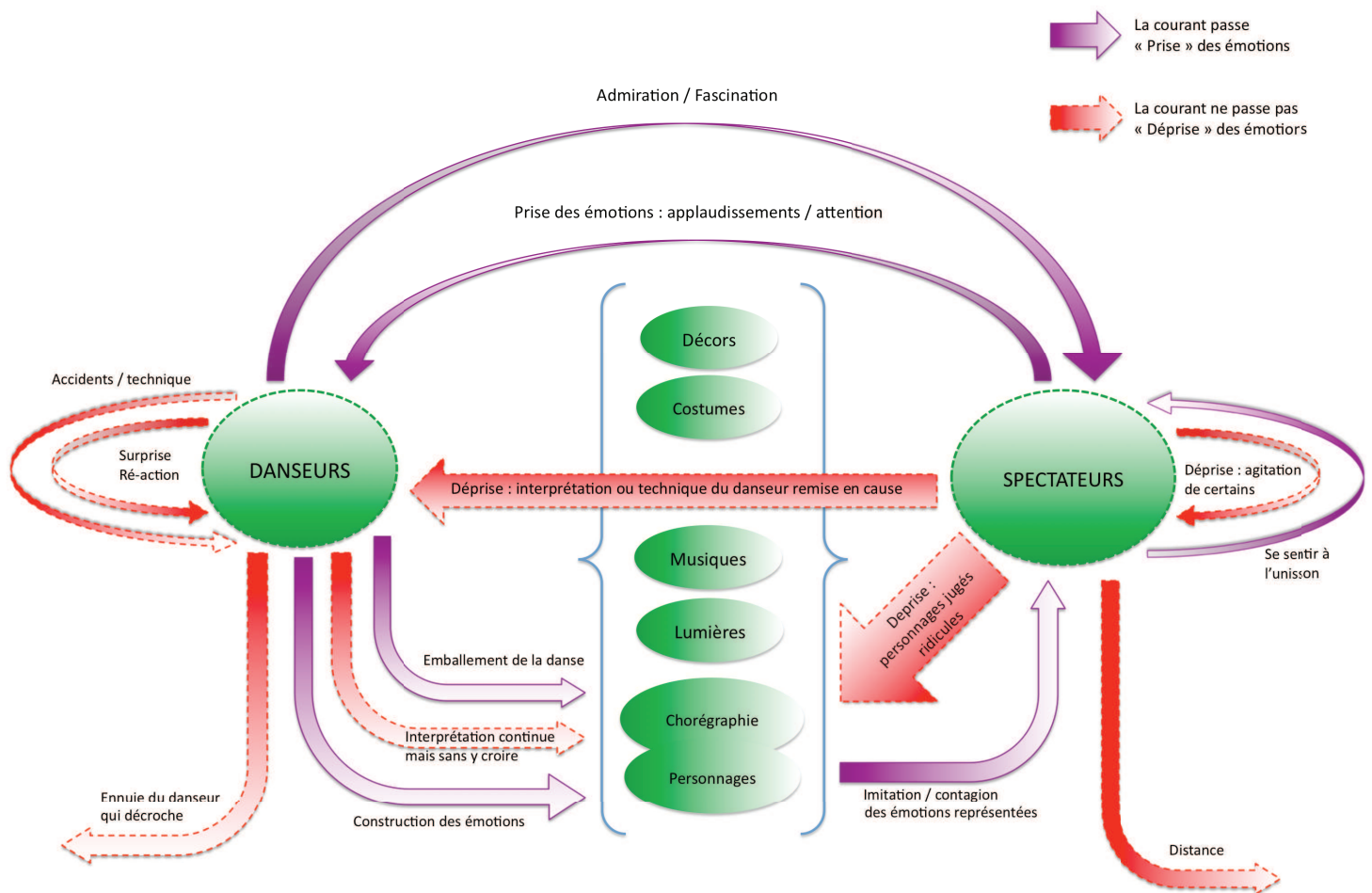
dedans quoi. Il était vraiment..... Bon Giselle aussi, mais.... je sais pas pourquoi..... ben, il était..... enfin, son corps luisait tellement, c'est vrai vous avez vu, comme il transpirait ? A chaque fois, bon, il était mais dans un état..... à un moment donné il est sorti, alors, il a du se changer... s'éponger aussi et se refaire le maquillage parce que, il est revenu nickel, alors que quand il est sorti, il était dans un état ! Et là justement le fait d'être proche, je l'ai bien vu quoi. Et donc c'est vrai que c'est lui qui m'a le plus émue » (Kathy, spectatrice, Giselle, 19 avril 2008, Montauban)

Plus éloigné de la scène, le spectateur est attentif aux émotions du groupe, c'est-à-dire les ensembles, le chœur, quand la danse devient une architecture mouvante de corps, où la géométrie d'un espace nous surprend pour nous faire voir le monde différemment.

Enfin, coincés entre deux loges, mal assis sur un strapontin obtenu à la dernière minute, certains spectateurs doivent réaliser de véritables contorsions pour arriver à se projeter dans le ballet. La magie peut opérer malgré tout, et il arrive qu'on en oublie son corps, tapis dans l'ombre, tant on est « happé » par les gestes en scène :

« Il y a même mon manteau qui est tombé de mes genoux, et qui était chargé, y avait des trucs dans les poches et tout, et ben je l'ai retrouvé par terre, d'habitude je fais un peu attention, je suis du genre à faire attention à mes affaires (elle rit) et là j'étais étonnée de voir qu'il était tombé et que je ne m'étais rendu compte de rien pendant le spectacle » (Marilou, spectatrice, MayB, Toulouse, 8 mai 2009)

À l'issue de ce dernier chapitre, je perçois la circulation des émotions dans la salle de spectacle à la manière d'une sorte de réseau de courant électrique (cf. : schéma page suivante)



Les émotions sont partagées entre les groupes, comme au sein de chaque groupe, elles sont construites à partir des dispositifs mis en œuvre en amont et durant la représentation : lumières, décors, musiques, chorégraphie, personnages. Les émotions confectionnées au cours de la représentation chorégraphique circulent entre les individus, en suivant différentes pistes possibles. Elles peuvent se propager entre les danseurs et les spectateurs, à travers l'imitation et la contagion, c'est le cas lorsque le spectateur est ému de la même manière que les personnages. Il vit le récit, et se trouve en osmose avec les émotions représentées par les danseurs. Les émotions des spectateurs peuvent être d'ordre esthétique, la beauté des lignes des corps se dessinant dans l'espace, comme le « don » des danseurs, les émeut. Il y a « prise » des émotions du spectacle sur eux, car c'est bien les dispositifs mis en œuvre durant la soirée qui provoquent les émotions d'émerveillement ou de contagion émotionnelle

Moment III : ... Vers le mouvement émotionnel lors de la représentation chorégraphique

ressenties. Mais, les émotions peuvent aussi bifurquer, suivre une autre piste, tout en restant connectées malgré tout à la soirée, légèrement en « déprise » car branchées sur la technique, les artifices, les souvenirs personnels. Ce sont tous les petits décrochages, visibles chez les danseurs et les spectateurs qui, pendant quelques secondes, s'échappent de la scène et de ce qui y est raconté, pour penser à autre chose. Enfin, le courant ne peut tout simplement ne pas passer. Le spectateur ou le danseur¹⁰³⁰ reste alors complètement en dehors du spectacle, c'est l'ennui, l'indifférence, voire le dégoût, le mépris.

¹⁰³⁰ Dans la chorégraphie de Jérôme BEL *Véronique Doisneau*, déjà évoqué précédemment. Tous les artifices sont « expulsés » de la scène : en tenue de répétition, sans musiciens pour l'accompagner (bande sonore, ou la danseuse chante les mélodies), elle raconte sa carrière à l'Opéra Garnier. La danseuse revient sur ces moments « horribles » où elle doit rester dans la même position, quand elle fait partie du corps de ballet du *Lac des Cygnes*, par exemple, pendant plusieurs minutes qui lui apparaissent alors interminables. Durant la pièce, elle danse les extraits de ballets préférés : PETIPA, NOUREEV, CUNNINGHAM... Elle évoque son rêve jamais réalisé de danser *Giselle*.



MayB, Première partie.
Photographie de Marc Enguérand (extraite du *Dictionnaire de la danse*).

RIDEAU

« L'explication que nous devons juger satisfaisante est celle qui adhère à son objet ; point de vide entre eux, pas d'interstice où une autre explication puisse aussi bien se loger ; elle ne convient qu'à lui, il ne se prête qu'à elle. Telle peut-être l'explication scientifique. Elle comporte la précision absolue et une évidence complète ou croissante »

Henri Bergson¹⁰³¹

La démarche suivie tout au long de cette thèse a consisté à étudier précisément un sujet, celui des émotions : longer les contours de cet objet au plus près, afin de le comprendre et de le justifier pour ce qu'il est. Il reste aujourd'hui à mes yeux, à travers ce regard particulier, changeant, évoluant durant ces années de doctorat, un vertige. J'ai tenté de le comprendre, en construisant une problématique, des hypothèses. J'ai surtout accepté de plonger dans l'aventure intellectuelle, en suivre les tumultes et les remous, les moments d'évidence, de doute, de joie aussi.

Cette thèse porte sur les émotions, et le terrain choisi pour les explorer, les voir se construire et s'échanger à la manière d'une étoffe, passant de main en main après avoir été palpée, étirée, froissée, fut la danse. Ce choix a révélé une sorte de mise en abyme : les émotions établissent le lien entre le corps et l'esprit, tout comme la danse, art du temps et de l'espace, permet de voir la pensée. Ainsi, j'ai été confrontée sans arrêt à un « entre-deux » : le corps/la pensée, les danseurs/les spectateurs, l'intériorité/l'extériorité, l'individuel/le collectif. La démarche scientifique mise en œuvre découle de la nécessité de me situer entre les corps : ceux des danseurs comme ceux des spectateurs, tous acteurs de la soirée chorégraphique. Comme le souligne Jean-Marc Leveratto : « C'est donc en étudiant la construction de l'événement artistique en situation que la sociologie de l'art pourra trouver sa juste place et dépasser une représentation purement institutionnelle ou purement professionnelle de l'action artistique. La pureté culturelle de l'œuvre d'art est en effet contredite par l'observation de la pratique artistique, qui, à l'image de la pratique médicale analysée par Parsons, nous confronte, en situation, à un mélange de “science” et de “magie” »¹⁰³².

¹⁰³¹ BERGSON H., *La pensée et le mouvant*, op.cit.

¹⁰³² LEVERATTO J.M., « Art du théâtre et sociologie de la magie », *Sociologie de l'art*, n°11, 1998, p.49

J'ai présenté les émotions comme un système d'information d'une part, un système de communication d'autre part. Ces systèmes nécessitent d'être produits, puis décodés par les uns et les autres, à travers une expérience émotionnelle toujours en mouvement, car constituée à la manière d'un réseau électrique, fait de bifurcations, de résistance, de connexions, de décharge, voire de « disjonctage » inter et intra individuel. Les émotions « nourrissent » nos relations à l'autre. Je « m'alimente » des expressions des émotions représentées sur la scène, les amours tragiques de la jeune Giselle, la triste condition des personnages de *MayB*. Je me nourris également des sons bruyants perçus dans la salle, le spectateur assis à mes côtés, dont j'entends la respiration s'accélérer, le pied taper le rythme ou dont je perçois l'impatience à travers ses souffles récurrents, ses micro-gestes exaspérés sur le fauteuil. Les manifestations expressives des émotions m'aident à construire mes propres émotions en retour. Je ressens ces indices expressifs et j'y réponds. Je communique à mon tour et je renvoie aux autres membres du groupe les indices émotionnels qui m'animent alors. Ainsi se tisse la toile émotionnelle de cette représentation ; singulière, éphémère, mais s'appuyant sur des mécanismes identiques, perceptibles chaque soir, et sur lesquels j'ai tenté de travailler spécifiquement. J'ai pu comprendre alors comment les différents dispositifs techniques mis en place durant le spectacle sont nécessaires à la confection des émotions, permettant ou non à la « magie » d'opérer.

Afin d'observer le rôle joué par les émotions dans un spectacle de danse, j'ai choisi de comparer deux ballets, issus de contexte sociaux historiques opposés. En réalité, ce sont les circonstances de travail qui, petit à petit, m'ont amenée à faire ce choix. En effet, ma thèse portait lors de mon inscription en doctorat, sur la représentation de la folie dans la danse. Je souhaitais montrer comment à travers les siècles, les chorégraphes avaient proposé des manières différentes de suggérer et de traiter la folie. Il s'agissait alors de démontrer comment l'écriture chorégraphique laisse entrevoir une vision sous-jacente de l'homme : en passant d'une folie « romantique » à une folie « dévastatrice » sur la scène, on pouvait découvrir le passage de la « folie » à la « maladie mentale » dans nos sociétés¹⁰³³. J'avais à cette fin établi une liste d'œuvres sur lesquelles je pourrais travailler, parmi elles, figuraient *Giselle*, *MayB*. La lecture attentive des archives

¹⁰³³ FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972

journalistiques écrites sur ces ballets m'a conduite à diriger mon travail sur le terrain des émotions : « coup de poignard », « bouleversants », « traces indélébiles »... Les expressions choisies étaient révélatrices d'un état émotionnel intense provoqué par ces ballets. Parallèlement, le magazine *Repères, cahier de danse* réalisait un numéro consacré au « danseur et l'émotion »¹⁰³⁴ dans lequel, une nouvelle fois, *Giselle* et *MayB* était pris comme exemple type. J'étais curieuse d'en savoir davantage, notamment en choisissant d'étendre l'enquête des deux côtés de la scène, des danseurs aux spectateurs : il s'agissait de questionner leur relation au travers des émotions, afin de saisir leur lien dans la danse en train d'être façonnée.

Plusieurs hypothèses ont été imaginées au cours de ce travail pour finalement aboutir à la thèse suivante : les émotions fabriquées puis échangées au cours de la représentation entre les différents groupes de la salle, participent à la confection de la danse. Il ne s'agit pas de partir de la danse pour comprendre les émotions, mais prendre le chemin inverse : c'est la manière dont chacun « se sent » ce soir-là qui modèle sensiblement les dispositifs techniques mis en place puis répétés jour après jour. La manière dont le « bricolage » émotionnel va prendre entre les uns et les autres constitue le socle de la production chorégraphique, de la relation entre les danseurs et les spectateurs, modelant ainsi la qualité du spectacle, et donc la prise de sa « magie » éventuelle sur les uns et les autres.

Ce travail s'articule autour de trois « moments ». Ils sont les chemins empruntés au fur et à mesure de la réflexion, en approchant l'objet de différentes manières. L'un est davantage un état des lieux, exposant les grandes théories liées aux émotions et décrivant la méthode construite au fur et à mesure du travail. Le second expose les faits, c'est-à-dire les outils nécessaires à la confection des émotions lors du spectacle, les dispositifs mis-en œuvre du côté des interprètes (danseurs et spectateurs) afin qu'ils s'approprient, chacun à leur façon, la danse. Enfin le troisième moment s'attache à suivre le mouvement, mouvement des émotions entre les uns et les autres, venant jusqu'à modeler la matière chorégraphique.

Le premier moment présente en effet les différentes approches afin de penser les

¹⁰³⁴ « Le danseur et l'émotion », *Repères, Cahier de danse*, mars 2007, *op.cit.*

émotions. Je me suis très vite confrontée à une accumulation de textes écrits sur les émotions, dont la plupart provenaient de disciplines extérieures à la sociologie. Il m'a semblé nécessaire de revenir sur les principales réflexions menées en philosophie, psychologie, biologie et neuroscience à propos des émotions, afin de découvrir les spécificités, mais aussi peut-être les points de rencontre entre elles. Il ne s'agit pas de décrire toutes les analyses menées à ce propos, car consacrer une thèse n'y suffirait pas, mais de donner un point de vue d'ensemble. Forcément insuffisant, mais pourtant nécessaire. Il m'était nécessaire, en effet, de faire le tour des manières de penser les émotions, avant de me consacrer à mon propre terrain. Ces théories ont été comme des sortes de phares, sans connaître encore la destination, ni la route à suivre, j'avais besoin de ces points de repère pour commencer à me diriger. Ce recul m'a permis de souligner combien ce sujet est au croisement de toutes ces disciplines. Si les références en philosophie et psychologie sont multiples, débordant mes capacités de lectrice, elles le sont moins dans la pensée sociologique, à première vue seulement, car en y regardant de plus près, la question des émotions a été présente dès les fondements de la discipline. Durkheim, dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, y fait référence, mais c'est surtout les textes de Mauss (*L'expression obligatoire des sentiments*) et d'Halbwachs (*L'expression des émotions et la société*), qui peuvent être considérés comme les précurseurs d'une sociologie des émotions ; il ne fallait pas oublier Weber, Simmel chez qui la question des émotions est également présente, même si elle n'apparaît pas directement dans un texte lui étant consacré. Ce premier détour souligne combien les émotions constituent un défi pour le sociologue, comme le souligne Laurent Fleury¹⁰³⁵, tant elles peuvent apparaître intérieures, individuelles et donc non collectives ou sociales. J'ai aussi constaté combien la question des émotions en sociologie prend de plus en plus d'ampleur : des chercheurs y consacrent des articles, des ouvrages, des thèses. Bruno Péquignot, en dirigeant un livre sur Maurice Halbwachs¹⁰³⁶, a permis d'éclairer cet auteur qui a largement interrogé les émotions d'un point de vue sociologique ; Laurent Fleury¹⁰³⁷, Vinciane Despret¹⁰³⁸, Francis Farrugia¹⁰³⁹, Denis

¹⁰³⁵ FLEURY L., « L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture », dans *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, op.cit

¹⁰³⁶ PEQUIGNOT B. (sous la direction de), *Halbwachs : Le temps, la mémoire et l'émotion*, op.cit.

¹⁰³⁷ FLEURY L., « Maurice Halbwachs : précurseur d'une sociologie des émotions », dans *Halbwachs : le temps, la mémoire et l'émotion*, op.cit.

¹⁰³⁸ DESPRET V., *Ces émotions qui nous fabriquent*, op.cit.

Cerclet¹⁰⁴⁰, Julien Bernard¹⁰⁴¹, Patricia Paperman¹⁰⁴², Pierre Le Quéau¹⁰⁴³, Jean-Louis Fabiani¹⁰⁴⁴ explorent les émotions d'un point de vue sociologique et anthropologique.

Ce moment était aussi l'occasion d'un retour réflexif sur ma démarche. La méthodologie a été construite au fur et à mesure de l'enquête, afin d'être en totale adéquation avec l'objet étudié. Méthodologie qualitative, qui s'appuie non pas sur un, mais des terrains : les observations des répétitions, les observations participantes des soirées chorégraphiques (côté spectateur), les entretiens « informels » ou discussions glanées au cours des répétitions comme des spectacles, laissant trainer mon oreille de-ci de-là, enfin les entretiens menés auprès des danseurs professionnels et des spectateurs. Méthodologie de braconnage¹⁰⁴⁵, tant je me suis permise d'aller fureter chez des auteurs non étiquetés « sociologues » : les références à Bergson, Deleuze, Dewey, des historiens de la danse, comme Marcelle Michel par exemple, apparaissent au fil des pages. Leurs concepts m'ont aidée à penser ce sujet, à le construire et le comprendre à ma manière.

Le deuxième moment revient sur les différents dispositifs mis en œuvre au cours de la représentation pour construire les émotions. Ces outils techniques sont alors observés en détail, à la loupe : l'écriture chorégraphique, puis la composition musicale, la scénographie à travers les lumières, les décors, enfin les outils de transformation du danseur vers le personnage, à travers le maquillage et la coiffure, sont analysés. Ce travail m'a permis de constater de manière « artisanale » la fabrication des émotions d'une part, d'autre part, de vérifier combien ces outils restent souples, malléables selon les corps qui lui donnent forme. Dès lors, j'ai été en mesure de questionner les interprétations, car elles jouent un rôle essentiel dans la confection des émotions, du fait qu'elles permettent aux uns (danseurs) et aux autres (spectateurs) d'ajuster l'ouvrage de départ à leur mesure. Cette métaphore de la couture s'adapte parfaitement à ce

¹⁰³⁹ FARRUGIA F. « Le syndrome narratif : théorie et terrain », *op.cit.*

Charmillot M., Dayer C., Farrugia F., Schurmans M.-N. (dir.), *Emotions et Sentiments : une construction sociale*, *op.cit.*

¹⁰⁴⁰ CERCLET D., « Émotion et relation à autrui. Dialogue interdisciplinaire autour des corps en mouvement », *op.cit.*

¹⁰⁴¹ BERNARD J., *Croquemort. Une anthropologie des émotions*, *op.cit.*

¹⁰⁴² PAPERMAN P., OGIER R., « La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions », *Raisons pratiques*, n°6, Paris, EHESS, 1995

¹⁰⁴³ LE QUEAU P., « La formation des émotions », *op.cit.*

¹⁰⁴⁴ FABIANI J.-L., « Émotion, corps et mémoire », dans *L'éducation populaire et le théâtre, Le public d'Avignon en action*, Presses Universitaires de Grenoble, 2008, pp.139-152

¹⁰⁴⁵ DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien*, *op.cit.*

deuxième moment, chaque individu en effet, qu'il se positionne dans le groupe des danseurs ou dans celui des spectateurs va « ajuster » en quelque sorte le tissu émotionnel confectionné préalablement à partir des matières « premières », c'est-à-dire des dispositifs techniques.

Chez les danseurs, le « sur-mesure » commence bien avant l'ouverture du rideau. En effet, le travail de socialisation vis-à-vis du rôle à investir, commence dès l'enfance pour les danseurs classiques, quand, rêvant dans les écoles de danse de devenir la prochaine étoile, ils passent et repassent en vidéo les différentes interprétations des ballets du répertoire les plus prestigieux, dont fait partie *Giselle*. Chez les danseurs contemporains rencontrés, c'est davantage la volonté de travailler avec la chorégraphe Maguy Marin qui va les amener à interpréter la pièce *MayB*. Ce travail de socialisation est visible dans les deux cas étudiés par une transmission générationnelle, comme les parents qui communiquent à leurs enfants les valeurs, habitudes, et manière d'être au monde, les danseurs apprennent les rôles « à la manière de ». La transmission se réalisant oralement, elle entraîne au cours du temps une sorte de personnage rhizomatique, tant les versions se multiplient. Ce relais de danseurs à danseurs est un savant mélange de répétition-innovation, il s'agit pour le danseur de retrouver les mêmes gestes tout en les façonnant à son propre corps, le danseur-passeur l'aidant à incarner des nuances, des intentions, afin de trouver son approche du personnage.

Le soir de la représentation, une fois le rideau ouvert, les différents dispositifs techniques imaginés, élaborés, travaillés au cours des répétitions sont opérationnels. Le mécanisme est enclenché et rien ne peut empêcher son déroulement jusqu'à l'épilogue final. Je me suis intéressée alors à l'expérience vécue de chaque côté de la scène : danseurs et spectateurs deviennent acteurs, ils jouent ensemble, réinventant la pièce en train de se confectionner. L'expression de « sous-geste », modelée à partir du « sous-texte » au théâtre m'a permis de souligner les ramifications, croisements, jugements réalisés par les individus pour s'approprier ces histoires dansées. « Sous-geste » narratif, « sous-geste » technique, les mots employés par chacun dans son dialogue intérieur participent à construire l'interprétation, la compréhension, mais aussi le plaisir d'assister au spectacle, et façonnent ainsi les émotions.

Le troisième et dernier moment de cette réflexion continue de creuser le cheminement annoncé à la fin du moment II. Le dialogue intérieur, visible à travers le « sous-geste » se poursuit chez les spectateurs par le jeu de la mémoire. Les émotions sont construites

à la manière des vagues venant et se retirant sur le sable, un va-et-vient entre les images représentées sur la scène et les images surgissant du souvenir de chacun se met en place. Certaines « émotions-fantômes » apparaissent à nouveau et participent à modeler les émotions se confectionnant le soir du spectacle. La mémoire fut alors envisagée comme une « boîte à couture » des émotions : les fils intimes, collectifs ou fictifs viennent aider à tisser les émotions de chacun.

Ce travail opéré par les spectateurs m'a aidée à penser le moment du spectacle comme une expérience. En prenant appui sur le pragmatisme, et notamment à *L'art comme expérience* de John Dewey j'ai pu envisager la représentation comme une expérience émotionnelle, et tenter de comprendre comment le ballet peut-être expérimenté selon chacun, par l'intermédiaire des émotions. C'est l'expérience des uns avec (ou contre) les autres qui tisse les émotions et le spectacle, car l'attention des spectateurs à ce qui se passe dans la lumière, sur la scène, ne doit pas cacher l'attention des danseurs vis-à-vis des spectateurs. Les conventions au théâtre exigent la discrétion des spectateurs, qui doivent assister « religieusement » à la pièce proposée¹⁰⁴⁶. De leur côté, les danseurs doivent assurer leur interprétation face à un « quatrième mur », quoiqu'il se passe sur scène ou dans la scène, ils réaliseront les mêmes gestes, au même moment. L'analyse des émotions permet de rendre charnelle cette description, elle remet du corps dans l'œuvre, elle vient démonter cette image du spectacle répété à l'identique, donnant la fausse illusion qu'il est possible de partager, de vivre à l'unisson un ballet, de ressentir ensemble les mêmes émotions, aux mêmes moments. Comme le souligne Antoine Hennion à propos de la musique : « La musique est événement, ce n'est pas un objet fixe, autour duquel on tourne, pour l'admirer (ou le déboulonner), c'est un état à faire surgir collectivement. D'où la direction vers laquelle elle entraîne l'analyse : moins une critique du caractère illusoire de ses objets qu'une pragmatique, une théorie de l'événement en situation, un art du faire surgir »¹⁰⁴⁷.

Si les corps des danseurs « parlent », en racontant un récit, ceux des spectateurs sont tout autant signifiants, ils empruntent simplement des voies différentes. Leurs corps deviennent les indices révélateurs des émotions positives (joie, admiration) ou négatives (mécontentement, tristesse) confectionnées face à ces images dansées. Discrets,

¹⁰⁴⁶ L'article de YON J-C., « le droit de siffler au théâtre au XIXème siècle », *op.cit.* souligne d'ailleurs combien ces conventions évoluent historiquement ; ainsi, au XIXème siècle, les spectateurs intervenaient de manière spectaculaire lors des représentations théâtrales.

¹⁰⁴⁷ HENNION A., RIBAC F., « Le silence sur la musique », *Mouvements*, 4/2003, n°29, p. 115

certainement, mais invisibles, passifs, silencieux : non. Les danseurs les sentent, les voient, les « captent » : même dans la pénombre, ils perçoivent le nombre de têtes dans la salle, dès leurs premières apparitions sur la scène, ils savent si la salle est remplie ou non. Surtout, ils les entendent, la salle devient alors bruyante : les grincements de fauteuils, les gens qui toussent entre chaque respiration musicale, les téléphones qui sonnent parfois, mais aussi les cris, qui interviennent au moment des saluts ou à des moments plus inattendus, indiquant un enthousiasme débordant ou au contraire une colère amorcée. Cette propagation des émotions entre les danseurs et les spectateurs est donc lisible à travers les corps. Elle se réalise aussi au sein de chaque groupe : les regards « fusillant » le spectateur à côté qui n'arrête pas de murmurer avec son voisin, les jeux de coudes sur les accoudoirs pour être au plus confortable dans son fauteuil ou tenter de réveiller un voisin endormi et ronflant, les rires perçus et partagés avec le voisin devant nous, les larmes coulant le long des joues de celui ou de celle qui nous accompagne, les regards complices ou surpris avec le partenaire de danse, la main qui se serre très fort sur lui, les frissons qui parcourent à certains moments les danseurs, à d'autres les spectateurs, musiciens, techniciens...

Le modèle de la « magie », construit par Mauss pour comprendre les rites magiques, repris par Duvignaud pour le théâtre m'a permis d'insister sur le rôle joué par les émotions dans cette façon d'envisager le spectacle vivant. Quand la magie opère, c'est qu'il y a en quelque sorte, « prise » des émotions. Le lien entre les danseurs et les spectateurs devient électrique, les émotions représentées sur la scène sont « décodées » par les spectateurs, qui les modèlent à leur tour, renvoyant des ondes positives vers les danseurs qui essaient en échange de « donner » au maximum, c'est pourquoi j'ai évoqué « l'emballement » de la danse, cercle vertueux des émotions. Mais cette magie est rare, et les artifices scéniques pour la fabriquer peuvent tout aussi bien ne pas fonctionner : les spectateurs s'ennuient, « décrochent », pensent à autre chose, voire, dans la situation de déprise la plus totale, quittent la salle ou interviennent pour interrompre le spectacle. On voit bien dans ce cas qu'il y a déprise vis-à-vis des émotions du spectacle, mais prise par rapport à d'autres émotions : par exemple, je trouve ridicule l'histoire d'amour entre Albretch et Giselle (déprise), je m'énervé, je suis méprisant (prise) vis-à-vis des spectateurs à mes côtés qui « rentrent » dedans. Autrement dit, mes émotions vont aller à contre-courant, bifurquer par rapport au circuit proposé par le spectacle (si je reste sur la métaphore électrique). Au final, les danseurs ressentent à travers les indices

corporels, l'immobilité agitée des spectateurs, que le courant ne passe pas, ils perçoivent cette fois des ondes négatives, le spectacle continu, la danse est exécutée, mais sans cet emballement souligné plus haut.

Ces pistes de réflexion, abordées durant ce parcours, me laissent au bord de nouvelles interrogations. Dans le cadre de cette recherche, je n'ai pas questionné l'articulation entre l'expérience des musiciens et celle des danseurs au cours de la représentation. Elle apparaît comme une piste de travail à approfondir à l'issue de cette thèse. Je pourrai en effet interroger les musiciens accompagnant les ballets, afin de saisir la manière dont ils vivent la soirée et construisent leurs émotions.

Cette articulation entre l'expérience émotionnelle des musiciens et des danseurs me paraît centrale dans le Flamenco. En effet, le spectacle de Flamenco me semble pousser à l'extrême cette interrelation entre les groupes, évoqué dans le cadre de ce travail, car les danseurs, les musiciens et les spectateurs se parlent, se regardent, se motivent, s'entraident, se narguent, se provoquent... En outre, les spectateurs se font davantage entendre, il est normal de taper le rythme des *compas* dans les mains, ou d'intervenir oralement à l'adresse de la danseuse ou d'un musicien par exemple.

De même, je pense au spectacle de rue. Les danseurs, les musiciens ou les acteurs ne sont plus confrontés ici à un public confiné dans la salle de spectacle. Il se construit, de manière nébuleuse, au fur et à mesure de la représentation : il y a ceux qui partent, ceux qui restent, ceux qui arrivent... Les artistes sont confrontés aux rires, aux sarcasmes, aux regards admiratifs des uns et des autres, ils doivent composer avec cette réalité mouvante, surgissant sous leurs yeux. Plongés au cœur de la vie quotidienne, sur une place ou dans un jardin public, le spectacle de rue me semble être l'occasion de confronter les outils élaborés dans le cadre de cette thèse.

Enfin, il serait intéressant de prolonger ce travail en le confrontant au contexte de l'improvisation : la danse et la musique (je pense au Jazz par exemple) peuvent fournir des terrains d'enquêtes stimulants. En effet, l'échange entre les acteurs peut être, *a priori*, encore plus lisible sur la manière dont les gestes seront produits et dessinés dans l'espace, sur la manière dont les sons seront soufflés puis envoyés dans la salle. La situation d'improvisation est davantage risquée, sur le fil, cette situation nécessite un engagement (des deux côtés de la scène encore une fois) particulier. Quels sont les outils sur lesquels se basent les musiciens, les danseurs pour construire « leur partie improvisée » ? Comment les spectateurs y participent ? Quel est le rôle joué par

les émotions dans cette improvisation ?

A travers ces quelques pistes annoncées, je perçois combien la pensée continue de s'écouler. La proposition d'analyse, figée par l'écriture, n'en demeure pas moins vivante, en ce sens elle continue de me « hanter », de me questionner, et probablement d'évoluer... L'écriture laisse la trace d'un état actuel de la réflexion menée jusqu'à présent. Cette thèse s'achève ici, mais le travail perdure : les outils imaginés, les concepts élaborés serviront je l'espère de point de départ pour de nouvelles enquêtes. Comme le souligne Maguy Marin lors de notre entretien : « chaque pièce aussi, construit la prochaine, donc ... ça construit la suite quoi {...} ce travail qui est approfondi à un endroit sert pour le prochain, qu'on approfondit ailleurs ».



BIBLIOGRAPHIE

Les sources biographiques ont été organisées en différentes catégories : Sciences humaines et sociales, Émotions, Corps et danse, Théâtre et mise en scène, ressources documentaires et films.

- Sciences Humaines et sociales

ANSART P., *Les cliniciens des passions politiques*, Seuil, « la couleur des idées », 1997

ANSART P., « Maurice Halbwachs, la créativité en sociologie », dans DELOYE Y. et HAROCHE C. (dir), *Maurice Halbwachs, Espace, Mémoire et psychologie collective*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 17-31

BACHELARD G., *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique, 1938

BARTHES R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

BARTHES R., *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980

BARTHES R., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993

BASTIDE R., *Art et Société*, Paris, Payot, 1977

BAYSSADE M. et J.-M., *Descartes, Correspondance de Descartes avec Elisabeth et autres lettres*, Paris, GF, 1989

BECKER A., *Maurice Halbwachs. Un intellectuel en guerres mondiales. 1914-1945*, Paris, Agnès Vienot éditions, 2003

BECKER H.-S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

BECKER H.-S., *Écrire les sciences sociales*, Économica, coll. Méthodes des sciences sociales, 2004

BELTING H., *Pour une anthropologie des images*, Paris, Seuil, 2005

BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000

BERGER P., LUCKMANN T., *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, coll. « références » Sociologie, 1996

BERGSON H., *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2007 (1907)

- BERGSON H., *La pensée et le mouvant : essais et conférences*, Paris, PUF, 1985
- BERGSON H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2000 (1899)
- BERGSON H., *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1997 (1886)
- BOLTANSKI L., THEVENOT L., *De la justification : les économies de la grandeur ?*, Paris, Gallimard, 1991
- BOURDIEU P., *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997
- BOURDIEU P., *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992
- BOURDIEU P., WACQUANT L., *Réponses*, Paris, Seuil, 1992
- BOUVIER P., *La socio-anthropologie*, Paris, Armand Colin, 2000
- BOUVIER P., *Le lien social*, Paris, Folio, coll. Essais, 2005
- BROWN R., *Clefs pour une poétique de la sociologie*, Arles, 1989, Actes sud
- BRUNO A., GUINCHARD J.-J., *George Simmel, vie, œuvres, concepts*, Paris, Ellipses, 2009
- CARADEC V., *Sociologie du vieillissement*, Paris, Nathan, 2001
- CASTORIADIS C., *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975
- CHATEAU D., *L'art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, coll. L'art en bref, 1998
- COMETTI J.-P., *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, coll. folio Essais, 2010
- DAVYDOV I.N., *L'art comme phénomène sociologique*, Moscou, Nauka, 1968
- DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien, Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1990
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de Minuit, 1991
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie, Tome II*, Paris, Minuit, 1993
- DELEUZE G., *L'image-mouvement, Cinéma I*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1983
- DELEUZE G., *L'image-temps, Cinéma II*, Paris, Minuit, coll. Critiques, 1985
- DELEUZE G., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1998
- DEROCHE-GURCEL L., WATIER P. (dir.), *La sociologie de Georg Simmel*, Paris, PUF, 2002
- DESCARTES R., *Le paradoxe du comédien*, Paris, Flammarion, 1999
- DEWEY J., *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 2010
- DEWEY J., *Le public et ses problèmes, Œuvres philosophiques II*, Pau/Paris, Farrago/ ed. Léo Scheer,

Bibliographie

2003

DEWEY J., *Reconstruction en philosophie, Œuvres philosophiques I*, Pau/Paris, Farrago/ ed. Léo Scheer, 2003

DEWEY J., « La réalité comme expérience », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 9/2005, pp.83-91

DURKHEIM E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1990 (1912)

DUVIGNAUD J., *Chebika, étude sociologique*, Paris, Gallimard, 1994 (1968)

DUVIGNAUD J., *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Ecriture, 1993

DUVIGNAUD J., *Le sous-texte*, Paris, Acte Sud, coll. Un endroit où aller, 2005

DUVIGNAUD J., *Sociologie du théâtre, essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965

DUVIGNAUD J., *Sociologie de l'art*, PUF, coll. Le sociologue, 1984

ECO U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979

ECO U., *Les limites de l'interprétation*, Paris, grasset, 1992

ELIAS N., *La civilisation des mœurs*, Paris, Calman-Levy, 1973 (1939)

ESQUENAZI J.-P. , *Sociologie des œuvres, de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007

ETHIS E., *Les spectateurs du temps*, Paris, Harmattan, 2006

ETHIS E., *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2007

EVERAERT – DESMEDT N., *Interpréter l'art contemporain*, Bruxelles, De Boeck, 2006

EVERAERT – DESMEDT N., *Le processus interprétatif*, Liège, Mardaga, 1990

EVERAERT – DESMEDT N., *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck université, 2000

FABIANI J.-L., « Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », *Genèses*, n°11, mars 1993, pp.148-167

FABIANI J.-L. (dir), *Le goût de l'enquête*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2003

FACCIOLI P., « La sociologie dans la société de l'image », *Sociétés*, 2007/1, n°95, p.9-18

FARRUGIA F., *La reconstruction de la sociologie*, Paris, L'Harmattan, 2000

FLEURY L. et VAZEREAU I., « L'attente du spectateur. Pour une compréhension des formes de réception esthétique », numéro consacré à « Des goûts et des couleurs. La réception des biens culturels », *Carnets de bord*, n°8, Genève, janvier 2005, p.5-15

- FLEURY L., *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2008
- FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972
- FOUCAULT M., *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975
- FRANCASTEL P., *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, coll.Tel, 1970
- GAUDEZ F. et POIROT DELPECH S., « To think the hands and handle thought, the hand as method », dans PIRANI B.M., *Learning from Memory : Body, Memory, and technology in a globalizing word*, Cambridge scholars publishing, 2011, p. 319-335
- GAUDEZ F., « Subjectivité et Intersubjectivité. De *La dimension esthétique* à une sociologie des œuvres » dans BLANC A. (dir.), *La réception de l'école de Francfort*, Paris, PUF, 2000
- GAUDEZ F., *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1997
- GAUDEZ F., « Julio Cortazar : penser la forme comme forme de pensée », dans MAJASTRE J.-O. (dir.), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles, la lettre volée, 1994
- GEERTZ C., *Bali interprétation d'une culture*, Paris, Gallimard, 1983
- GOFFMAN E. *La mise en scène de la vie quotidienne, Les relations en public*, Paris, Minuit, 1973
- GOFFMAN E., *La mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973
- GOFFMAN E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974
- GOFFMAN E., *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975
- GRAWITZ M., *Méthode des Sciences Sociales*, Paris, Dalloz, 11^{ème} édition 2001
- GREIMAS A.-J., *De l'imperfection*, Périgueux, éditions Pierre Fanlac, 1987
- GROSSEIN J.-P., « Peut-on lire en français L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme ? », *Archives européennes de sociologie*, 1999, Tome XL, numéro 1, pp.125-147
- HALBWACHS M. *les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, Coll. Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité, 1994 (1925)
- HALBWACHS M., *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950
- HALL E.T., *La danse de la vie*, Paris, Seuil, 1984
- HALL E.T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971
- HEINICH N., *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Editions de Minuit, 1991
- HEINICH N., *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998
- HEINICH N., « Pourquoi la sociologie parle des œuvres d'art, et comment elle pourrait en parler »,

Bibliographie

Sociologie de l'art-Opus, n°10, 1997, p.11-23

HEINICH N., *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998

HENNION A., *La passion musicale*, Paris, Métailié, 2007

HENNION A., « Scène rock, concert classique », dans MIGNON P. et HENNION A. (dir.) *Rock de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, coll. Vibrations, 1991, p.101-119

HENNION A. et RIBAC F., « Le silence sur la musique », *Mouvements*, 4/2003, n°29, p. 114-121

HENNION A., « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, 2004/3 no 85, p. 9-24

JAUSS H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, « Tel », 1978

KARSENTI B., *L'Homme total, sociologie, anthropologie et philosophie chez Marcel Mauss*, Paris, PUF, 1997

KARSENTI B., *Marcel Mauss. Le fait social total*, Paris, PUF, 1994

LAHIRE B., *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Nathan, 1998

LAHIRE B., « Éléments pour une théorie des formes socio-historiques d'acteur et d'action », *Revue européenne des sciences sociales*, col.34, n°106, 1996, p. 69-96

LAPLANTINE F., *La description ethnographique*, Paris, Nathan, 1996

LATOUR B., *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La découverte, coll. Poche sciences humaines et sociales, 2007

LATOUR B., « La société comme possession - la preuve par l'orchestre », *Philosophie des possessions*, Presse du réel, 2011, p.9-34

LE QUEAU P. (texte réunis et publiés par), *20 ans de sociologie de l'art : Bilan et perspectives* (tome 1 et 2), Paris, Harmattan, Coll. Logiques Sociales, 2007

LEVERATTO J.-M., *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006

LEVERATTO J.-M., « Art du théâtre et sociologie de la magie », *Sociologie de l'art*, n°11, 1998, p.33-53

LOMBEZ C., BISMUTH H., ROSS C., *Lectures d'une œuvre, En attendant Godot, Fin de Partie, de Samuel Beckett*, Nantes, éditions du temps, 1998

MACÉ M., *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011

MACHEREY P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966

MAJASTRE J.-O., *Approche Anthropologique de la représentation*, Paris, Harmattan, coll. Logiques sociales, 1999

MAJASTRE J.-O., PESSIN A., *Vers une sociologie des œuvres : tome 2*, Paris, L'Harmattan, 2001

- MAJASTRE J.-O., *L'art, le corps, le désir : cheminements anthropologiques*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2008
- MAUSS M., *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 1950
- MAUSS M., *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967
- MERLEAU-PONTY M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1945
- MERLEAU-PONTY M., *Signes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1960
- MICHEL J., *Sociologie du soi, essai d'herméneutique appliquée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le sens social, 2012
- MONTABELLO P., *Deleuze, la philosophie et le cinéma*, Paris, Vrin, 2008
- MONTIGNY G., *Maurice Halbwachs, Vie, Œuvre, Concepts*, Paris, Ellipses, 2005
- MORIN E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956
- MUCCHIELLI L., « Tardomania, réflexions sur les usages contemporains de Tarde », *Revue d'histoire des Sciences Humaines*, 2000, p.161-184
- NAMER G., *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2000
- PAPILLOUD C., *Le don de relation, Georg Simmel-Marcel Mauss*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2002
- PASSERON J.-C., « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », dans MOULIN R. (dir.), *Sociologie de l'art, Actes du colloque international de Marseille (13-14 juin 1985)*, La documentation française, 1986, p.447-459
- PASSERON J.-C., *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006
- PASSERON J.-C., « La rationalité et les types de l'action sociale chez Max Weber », *Revue européenne des sciences sociales*, T.32, 1994, p.5-44
- PAVEL T., *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003
- PEQUIGNOT B., « La question de l'interprétation en sociologie des arts », dans *De l'interprétation, Actes du colloque international interdisciplinaire de socio-anthropologie de la connaissance*, Besançon, 2003, sous la direction de Farrugia F., Paris, Harmattan, 2006, p.51-69
- PEQUIGNOT B., *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2007
- PEQUIGNOT B., *Pour une sociologie esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000
- PEQUIGNOT B., *Recherches sociologiques sur les images*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2008

Bibliographie

- PESSIN A., MAJASTRE J.-O., *Vers une sociologie des œuvres*, Paris, L'Harmattan, 2001
- POIRIER N., *Castoriadis, l'imaginaire radical*, Paris, PUF, coll. Philosophies, 2004
- QUERÉ L., « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? » Point de vue, *Réseaux*, 79, pp. 31-37, 1996
- ROSENTAL P.-A., « Où s'arrête la contagion ? Faits et utopie chez Gabriel Tarde », *Tracés. Revue de sciences humaines*, 2011, n°21, p.109-124
- ROUSSET J., *Les yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le Roman*, Paris, José Corti, 1984
- SAUVAGNARGUES A., *Deleuze et l'Art*, Paris, PUF, coll. lignes d'art, 2005
- SCHNAPPER D., *La compréhension sociologique, démarche de l'analyse typologique*, Paris, PUF, 1999
- SCHUTZ A., *Éléments de sociologie phénoménologique*, Paris, L'Harmattan, 1998
- SIMMEL G., *La philosophie du comédien*, Clamecy, Circé, 2001
- SIMMEL G., *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Éditions Rivages, 1988
- SIMMEL G., *Sociologie et Epistémologie*, Paris, PUF, 1981 (1912)
- SIMMEL G., *Sociologie, études sur les formes de socialisation*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2010
- Sociologie de l'art* n°10, « la sociologie des œuvres d'art », 1997
- TARDE G., *L'opposition universelle*, Synthélabo, Les empêcheurs de penser en rond, 1999
- TARDE G., *La logique sociale*, Synthélabo, Les empêcheurs de penser en rond, 1999
- TARDE G., *Les lois de l'imitation*, Paris, éditions Kimé, 1993
- TAROT C., *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique*, Paris, La découverte, coll. Recherches, 1999
- TAROT C., *Sociologie et anthropologie de Marcel Mauss*, Paris, La découverte, coll. Repères, 2003
- VIGOUR C., *La comparaison dans les sciences sociales*, Paris, La découverte, coll. Repères, 2005
- WATIER P., *Georg Simmel sociologue*, Belfort, Circé, 2003
- WATIER P., *Une introduction à la sociologie compréhensive*, Belfort, Circé, 2002
- WEBER M., *Économie et société, Les catégories de la sociologie*, Paris, Agora, coll. Pocket, 1995
- WEBER M., *Essai sur la théorie de la science*, Plon, 1992, p.325-398 (1913)
- WRIGHT MILLS C., *L'imagination sociologique*, Paris, La découverte, 2006 (1959)

ZASK J., « La politique comme expérimentation », dans DEWEY J., *Le public et ses problèmes*, Œuvres philosophiques II, Pau/Paris, PUP/Farrago/Ed. Léo Scheer, 2003, p.7-43

- Les émotions

ABENSOUR A., « Esthétique de l'émotion: du visible à l'invisible », *Champ Psychosomatique* 2006/1, n° 41, p. 159-173

ARISTOTE, *Rhétorique, livre II*, Paris, Les belles lettres, 1967

BARD P., « On emotional expression after decortication with some remark on certain theoretical views », *Psychological Review*, Vol 41(4), 1934, p. 309-329

BELLOUR R., *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L éditeur, 2009

BERNARD J., *Croquemort. Une anthropologie des émotions*, Paris, Métailié, 2009

BERTHOZ A. JORLAND G. (dir.), *l'Empathie*, Paris, édition Odile Jacob, 2004

BIDAUD N., « Émotion esthétique et chute du sujet », *Le Coq-héron* 2008/1, N° 192, p. 105-112

BRAHAMI F., « Les passions », *Introduction au Traité de la nature humaine de David Hume*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2003, p.149-207

BRANDL E., « La fabrication de l'émotion musicale » dans *Terrains de la musique*, (textes réunis par M.PERRENOUD), Paris, L'harmattan, Coll. Logiques sociales, 2006, p.19-49

CANNON W.B., « The James-Lange Theory of Emotions : A critical Examination and an Alternative Theory », *American Journal of Psychology*, vol.39, 1927, p.106-124

CANTO-SPERBER M. « Les émotions, la rationalité, la normativité », dans *Les limites de la rationalité*, Tome 2, La Découverte, 2003, p. 440-451

CERCLET D., « Emotion et relation à autrui. Dialogue interdisciplinaire autour des corps en mouvement », dans CHARMILLOT M., DAYER C., FARRUGIA F., SCHURMANS M-N. (dir.), *Emotions et Sentiments : une construction sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Sociologie de la connaissance, 2008, pp.173-185

CHANNOUF A., *Les émotions, une mémoire individuelle et collective*, Belgique, Mardaga, 2006

CHARMILLOT M., DAYER C., FARRUGIA F., SCHURMANS M-N. (dir.), *Emotions et Sentiments : une construction sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, Sociologie de la connaissance, 2008

CHRISTOPHE V., *Les émotions, Tour d'Horizon des principales théories*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998

COLLETTA J.M., TCHERKASSOF A., *Les émotions, cognition langage et développement*, Belgique,

Bibliographie

Mardaga, 2003

CUIN C.H., « Émotions et rationalité dans la sociologie classique : les cas de Weber et Durkheim », *Revue européenne des sciences sociales*, n°120, 2001, p 77-100

DAMASIO A.R., *L'erreur de Descartes: la raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2006 (1994)

DAMASIO A.R., *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2003

DANTZER R., *Les émotions*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 2005 (1988)

DARWIN C., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Paris, Payot, 2001

DE BONIS M., *Connaître les émotions humaines*, Liège, Mardaga, 1996

DE SOUSA R., *The rationality of emotions*, Cambridge, MIT press, 1987

DELEUZE G., *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981

DEONNA J., TERONI F., « L'intentionnalité des émotions, du corps aux valeurs », *Revue européenne des sciences sociales*, 2009-2, p.25-41

DEONNA J., TERONI F., *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Paris, Vrin, 2008

DESCARTES R., *Les passions de l'âme*, Paris, ellipses, coll. Philo-textes, 1998

DESPRET V., *Ces émotions qui nous fabriquent, Ethnopsychologie de l'authenticité*, Synthélabo, « les empêcheurs de penser en rond », 1999

DESPRET V., ELKHAÏM M., STENGERS I., « Comment penser l'émotion ? », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°29, 2002/2, p.15-21

DUMOUCHEL P., *Emotion. Essai sur le corps et le social*. Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1995

DUVIGNAUD J., *La genèse des passions dans la vie sociale*, Paris, PUF, 1990

EKMAN P. KELTNER D., « Facial expression of emotion », *Handbook of emotions*, New-York, The Guildfort Press, 2000, p.236-249

EKMAN P., FRIESEN W.V., ELLSWORTHE P.C., *Emotion in the human face : guidelines for resaarch and an intégration of findings*, New York, Pergamon Press, 1972

EKMAN P., FRIESEN W.V., *The facial action coding system*, Palo Alto, Consulting psychologist press, 1978

FAVRE D., JOLY J., REYNAUD C. et SALVADOR L., « Empathie, contagion émotionnelle et coupure par rapport aux émotions », *Enfance*, 2005/4, Volume 57, p. 363-382

FARRUGIA F., « Le syndrome narratif : théorie et terrain », *Cahiers internationaux de sociologie* 2009/2, n° 127, p. 269-289

FARRUGIA F., « Syndrome narratif et reconstruction du passé dans *Les cadres sociaux de la*

mémoire et dans *La mémoire collective* », dans PEQUIGNOT B. (dir), *Maurice Halbwachs : Le temps, la mémoire, et l'émotion*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, p.119-147

FAVRET- SAADA J., « Weber, les émotions et la religion », *Terrains. Carnet du patrimoine ethnologique*, n°22, 1994, p.93-108

FLEURY L., « L'art, l'émotion et les valeurs. Contribution d'une sociologie des émotions à la sociologie de l'art et de la culture », dans *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, Paris, Harmattan, coll. Logiques sociales, 2007, p. 149-161

FLEURY L., « Maurice Halbwachs. Précurseur d'une sociologie des émotions », dans *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire et l'émotion*, l'Harmattan, 2006, p.61-99

FRIDJA N. H., *The emotions*, Cambridge Univesity Press, 1986

GIFFARD B. et LECHEVALIER B., « Neurosciences et affects », *Champ Psychosomatique*, 2006/1, n° 41, p. 11-27

GREEN A.-M., « L'émotion musicale comme défi à l'analyse sociologique », *Sociologie des œuvres II, dans Sociologie de l'art*, n°11, 1998, p.53-70

GREIMAS A. J., FONTANILLE J., *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991

GRENIER C., *La revanche des émotions*, Paris, Seuil, Coll. « Fiction et compagnie », 2008

HALBWACHS M. « l'expression des émotions et la société » (1947), dans *Classes sociales et morphologie*, recueil d'articles présentés par Victor Karady, Editions de Minuit, « Le sens commun », 1972, pp.164-173

HESMONDHALGH D., « Musique, émotion et individualisation », *Réseaux* 2007/2, n° 141, p. 203-230

HOCHSCHILD A., « Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale », *Travailler*, n°9, 2003/1, p. 19-49.

HUME D., *Les passions*, Paris, Flammarion, 1991

JACQUET C., « La rupture de Spinoza avec Descartes au sujet des affects dans l'Ethique III », dans *L'unité du corps et de l'esprit, affects, actions et passions chez Spinoza*, Paris, PUF, 2004, p.23-41

JAMES W., *La théorie de l'émotion*, Paris, Alcan, 1903

JAMES W., *Les émotions, Oeuvres choisies I*, Paris, L'harmattan, coll. Encyclopédie psychologique, 2006

JEU B., *Le sport, l'émotion, l'espace*, Paris, Vigot, 1983

JULLIER L., *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2012

KRISTEVA J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974

Bibliographie

- LAE J.-F., « Émotion et connaissance. L'emprise du sensible dans l'enquête sociologique », *Sociétés & Représentations* 2002/1, n° 13, p. 247-257
- LANGE C., *Les émotions, étude psychophysiologique*, Paris, Alcan, 1902
- LARIVEY M., *La puissance des émotions*, Montréal, Les éditions de l'homme, 2002
- LE BRETON D., *Les passions ordinaires : anthropologie des émotions*, Armand Colin, 1998
- LE QUEAU P., « La formation des émotions », dans *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2007, p.163-177
- LEDOUX J., *Le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2005
- LEWIS M., JEANETTE M. HAVILAND-JONES *Handbook of emotions*, New-york, The Guilford Press, 2000
- LIVET P. et THEVENOT L., « Modes d'action collective et construction éthique. Les émotions dans l'évaluation », dans DUPUY J.-P., LIVET P., *Les limites de la rationalité*, Tome 2, La Découverte, 2003, p.412-439
- LIVET P., *Emotions et rationalité morale*, Presses Universitaires de France, « Sociologie », 2002
- LIVET P., « Émotions, rationalité, densité temporelle et manifestation de valeurs », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XLVII, 2009, N° 144, p. 7-23
- LOTSTRA F., « Le cerveau émotionnel », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2002/2, n°29, p73-86
- MAJASTRE J.-O. (dir.), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles, La lettre volée, 1994
- MAUSS M., « L'expression obligatoire des sentiments. Rituels oraux funéraires australiens », dans *Essais de sociologie*, Paris, Minuit, Paris, 1991, p.81-88.
- MONDILLON L., TCHERKASSOF A., « La communication émotionnelle : quand les expressions faciales s'en mêlent », *Revue électronique de Psychologie Sociale*, 2009, 4, 25-31
- NIEDENTHAL P. M., KRAUTH-GRUBER S., RIC F., *Comprendre les émotions*, Belgique, Mardaga, 2008
- PAPERMAN P., OGIER R. (dir.), *La couleur des pensées. Sentiments, émotions, intentions*, Raisons pratiques, n°6, Paris, EHESS, 1995
- PEQUIGNOT B. (dir.), *Halbwachs : Le temps, la mémoire et l'émotion*, Paris, L'Harmattan, 2007
- PLATON, *Théétète*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1961
- PLANTIN .C, DOURY M. TRAVERSO V., *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000
- QUERÉ L., « Le travail de l'émotion dans le jugement pratique », Institut Marcel Mauss, Conférence du 6 avril 2012

- RIBOT T., *La logique des sentiments*, Paris, L'Harmattan, 1998 (1905)
- RIME B., SCHERER K. R. (dir.), *Les émotions*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niesté, 1989
- RIME B., HERBETTE G., « L'impact des émotions : approche cognitive et sociale », dans *Les émotions*, Belgique, Mardaga, 2003, p. 69-84
- RIME B., *Le partage social des émotions*, Paris, PUF, coll. psychologie sociale, 2005
- RIME B., NOEL P., PHILIPPOT P., « épisode émotionnel, réminiscences cognitives et réminiscences sociales », *Cahiers internationaux de psychologie sociale*, 11, 1991, 93-104
- SARTRE J.P., *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1939
- SCHATER S., SINGER J.E., « Cognitive, Social, and Physiological determinants of emotional state », *Psychological Review*, 1962, 69 (5), p. 379-399
- SCHENK F., « Les émotions de la raison », *Revue européenne des sciences sociales*, XLVII-144, 2009, p.151-162
- TALON-HUGON C., *Les passions rêvées par la raison, essai sur la théorie des passions de Descartes et de quelques-uns de ses contemporains*, Paris, Vrin, coll. Philologie et Mercure, 2002
- Terrain* n°22 « Les émotions », éditions du patrimoine, mars 1994
- TURNER J., *The sociology of emotions*, Cambridge University Press, 2009 (2005)
- VINCENT J.-D., *La biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986
- WATIER P., « La place des sentiments psychosociaux dans la sociologie de George Simmel », *La sociologie de Georg Simmel*, Paris, PUF, 2002, p.217-239

- Le corps / la danse

- ADOLPHE J.-M., « La source et la destination. La danse en France : la mémoire, le mouvement et la perception », *Ballet International*, n°191, 1991
- Avant scène, ballet danse*, « Giselle », mars 1980
- ARGUEL M. (dir.), *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992
- ARGUEL M., « Danser avec ou sans les mots ? », *Revue d'esthétique* n°22, Paris, Editions Jean Michel Place, 1992, p.133-137
- AROUT G., *La danse contemporaine*, Paris, Nathan, 1955
- ASLAN O., *Le corps en jeu*, Paris, CNRS éditions, 1994
- BADIOU A., « La danse comme métaphore de la pensée », *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p.91-111

Bibliographie

- BANES S., *Terpsichore en baskets*, Paris, Chiron, Centre National de la Danse, 2002
- BOURSIER P., *Histoire de la danse en Occident, De la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, 1994
- BOURSIER P., *Histoire de la danse en Occident, Du romantique au contemporain*, Paris, Seuil, 1994
- BANES S., *Terpsichore en baskets*, Paris, Chiron, 2002
- BARDET M., *Penser et mouvoir, une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2001
- BEAUQUEL J. et POUIVET R. (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010
- BERNARD M., *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001
- BERNARD M., *L'expressivité du corps, recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, J.-P. Delarge, 1976
- BOISSEAU R., SIRVIN R., *Panorama des ballets classiques et néo-classiques*, Paris, Textuel, 2010
- BOISSIERE A., KINTZLER C., *Approche philosophique du geste dansé*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et science des arts », 2006
- BRUAIRE C., *Philosophie du corps*, Paris, Seuil, 1968
- CHIRPAZ F., *Le corps*, Paris, PUF, 1977
- CHRISTOUT M.-F., *Le ballet occidental naissances et métaphores (XVI-Xxème siècle)*, Paris, Dejonquères, 1995
- CORBIN A., COURTINE J.-J., VIGARELLO G., (dir.), *Histoire du corps*, Tome 1, 2, 3 Paris, Seuil, 2005 et Tome 3, 2006
- CREMEZI S., *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997
- CUNNINGHAM M., *Le danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Belfond, Paris, 1988
- DEFrance J., *Sociologie du sport*, Paris, La découverte, 2003
- DETREZ C., *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll.Points, 2002
- DU CHAXEL F., « Maguy Marin : une danse des dépits », *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989, p.163
- ELIAS N., DUNNING E., *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*, Paris, Fayard, 1994 (1986)
- FABRE-VASSAS C., « La danse traversière », *Terrain*, 2000, n° 35, p. 5-22
- FABRI V., *Danse et Philosophie, Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007

Danse, émotions et pensée en mouvement

- FAURE S., *Apprendre par corps, Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000
- FEBVRE M. (dir.), *La danse au défi*, ED. Le Parachute, 1987
- FEBVRE M., *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995
- FINTZ C., (dir.), *Les imaginaires du corps, Tome II, Arts, Sociologie, Anthropologie, pour une nouvelle approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000
- FONTAINE G., *Les danses du temps*, Paris, CND, 2005
- FOURMAUX F., *Belles de Paris, une ethnologie du music-hall*, Paris, Editions CHTS, 2009
- FRANKO M., *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo et L'éclat, 2005
- GIL J., « Le corps abstrait », *La Danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, Armand Colin, 1989, p.98-107
- GIL J., « Le corps du danseur », *Chimères*, n°37, Paris, p.53-67
- GINOT I. et MICHEL M., *La danse au XXème siècle*, Paris, Larousse, 2002
- GODARD H., « A propos des théories sur le mouvement », *Revue Marsyas*, N°16, L'empire des sens, décembre 1990, p.19-23
- GODARD H., « Le geste et sa perception », dans *La danse au XX siècle*, Paris, Larousse, 2002, p.260-263
- GODARD H., « Proposition pour une lecture du corps », *Bulletin du CNDC d'Angers*, n°6, Avril 1990, p. 18-20
- GOFFMAN E., « Le dialecte corporel », dans WINKIN Y. (dir.) *Engagement, la Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 2000
- GRAU A., WIERRE-GORE G., *Anthropologie de la danse, Genèse et construction d'une discipline*, Paris, CND, 2005
- GUERIN M., *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 1995
- GUIGOU M., *La nouvelle danse française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2004
- GUY J.-M., *Les publics de la danse*, Paris, La documentation française, 1991
- HECQUET S. et PROKHORIS S., *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2007
- HERBILLON- MOUYABEDT., *La danse, conscience du vivant*, Paris, L'Harmattan, 2005
- HODGSON J., TRESTON-DUNLOP V., *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, Arles, Acte Sud, 1991
- HOFMANN A. et V., *Le Ballet*, Paris, Bordas, 1981

Bibliographie

- HUESCA R., *L'écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, Le Portique, 2010
- IZRINE A., *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002
- JOHNSON M., *The Meaning of body*, Katz, 2007
- LABAN R., *La maîtrise du mouvement*, 1950, Arles, Actes Sud, 1994
- LE BRETON D., « Le corps en scène », *Internationale de l'imaginaire*, n°2, 1994, p.33-43
- LE BRETON D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, coll. Quadriges, 1990
- LE BRETON D., *Des visages*, Paris, Métailié, 2003
- LE MOAL P. (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999
- LE ROY X., CRAMER F. A. et MANCHEV B., « La danse, la métamorphose du corps », *Rue Descartes* 2009/2, N° 64, p. 96-103
- LECOQ J., *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 1987
- LEGENDRE P., *La passion d'être un autre*, Paris, Seuil, coll. Points, 2000 (1978)
- LEROI-GOUHRAN A., *Le geste et la parole, I, Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964
- LEROI-GOURHAN A., *Le geste et la parole, II, la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965
- LESAGE B., « L'étrange appel : le danseur et/est son double », dans ARGUEL M., *Danse le corps en jeu*, Paris, PUF, 1992, 243-266
- LIFAR S., *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Paris, Albin Michel, 1942
- LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 2000 (1997)
- McFEE G., « Danse, identité et exécution », dans BEAUQUEL J., POUIVET R. (dir) *Philosophie de la danse*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p.143-167
- MAISONNEUVE J., « Modèle sociaux, modèles esthétiques » dans ASLAN O. (dir) *Le corps en jeu*, CNRS, 1994
- MARTINEZ A., *La pantomime théâtre en mineur*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008
- MASSOUTRE G., *L'atelier du danseur*, Québec, N.Kattan (dir.), coll. « Métissages », 2004
- MAUSS M., « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, pp.365-386
- MIDOL N., *Démiurgie dans les sports et la danse*, Paris, L'Harmattan, coll. Santé, sociétés et cultures, 1995
- MONNIER M., NANCY J.-L., *Allitérations*, Paris, Galilé, 2005
- NOVERRE G., *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Paris, Librairie Théâtrale, 1977 (1760)

PEIX ARGUEL M., *Statut et représentation du corps en danse, Anthropologie des techniques du corps*, Revue STAPS, 1984

POUILLAUDE F., « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes*, n°44, 2004/2, p. 8-20

POUILLAUDE F., *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009

RANNOU J., ROHARIC I., *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, Ministère de la culture, DEPS, 2006

Repères, cahier de danse, « Le danseur et l'émotion », Biennale nationale de danse du Val-de-Marne/CDC, mars 2007, n°19

ROBINSON J., *Eléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, coll. « Sport + enseignement », 1988

ROLAND P., « Ombre et lumière de la danse », *Sociétés*, vol.46, 194, p.409-414

ROLAND P., « Une cosmologie ritualisée de la danse contemporaine » dans *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 1992, vol.39, p.121-141

ROUBINE J.-J., *L'art du comédien*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1985

RYKNER A. (dir.), *Pantomime et théâtre du corps, transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR, 2009

SIDONY D., *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, coll. la couleur des idées, 1999

SMADJA I., *La folie au théâtre*, Paris, PUF, 2004

SMITH M., *Ballet and Opera at the age of Giselle*, Princeton, Princeton Press University, 2000

SORIGNET P.-E., « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés* 2004/2, N°12, p. 33-53

SORIGNET P.-E., *Danser. Enquête sur les coulisses d'une vocation*, Paris, La découverte, coll. Texte à l'appui/ enquête de terrain, 2010

Terrain n° 35 « Danser », éditions du patrimoine, septembre 2000

VALERY P., *L'âme et la danse*, Paris, Gallimard/poésie, 1945

VALERY P., *Philosophie de la danse*, Paris, Gallimard « bibliothèque de la pléiade » 1957-1960

VASSAS C., « A propos de *Café Müller*. Une pièce de pina Bausch », *Terrain*, 2007, n° 49, p. 63-76

WACQUANT L., *Corps et âmes, carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, Comeau et Nadeau, 2000

Bibliographie

- Théâtre/ Mise en scène

- ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio. Essais, 1964
- BABLET D., *Esthétique générale du décor de théâtre*, Paris, CNRS, 1965
- BANU G., *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, Paris, CNDP, 1980
- BARTHES R., *L'obvie et l'obtus, Essais critique III*, Paris, Le Seuil, 1982
- BARTHES R., « Les maladies du costume de théâtre », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.53-62
- BARTHES R., « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n°9, 1972, p.57-63
- BONNAT Y., *L'éclairage des spectacles*, Paris, Librairie théâtrale, 1982
- DUBOIS J., « Ecriture et théâtre », *Sociétés*, 2003/3, n°81, p.61-79
- JOUVET L., *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2002
- LECOQ J., *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1997
- PAVIS P., *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996
- PRUNER M., *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan Université, 2000
- STANISLAVSKI C., *La formation de l'acteur*, Paris, PAYOT, 2001
- Théâtre/Public* n°55, 1984, « Le rôle du spectateur »
- TROTTIER P., « La lumière au théâtre », *Travail théâtral* n°31, Lausanne, 1977
- TROTTIER P., « Le projecteur, ou comment fabriquer le sens », *Travail Théâtral* n°31, Lausanne 1977
- VALENTIN F., *Lumière pour le spectacle*, Paris, Librairie théâtrale, 1988

- Documentaires et films

- ARONOFSKY D., *Black Swan*, 2011
- KLAPISCH C., *Aurélie Dupont danse, l'espace d'un instant*, 2010
- LINSEL A., HOFFMANN, *Les rêves dansants : sur les pas de Pina Bausch*, 2010
- MIGNON M., *Une étoile et moi*, 2001
- POWELL M., PRESSBURGER E., *Les chaussons rouges*, 1949

Danse, émotions et pensée en mouvement

RIOLON L., *Maguy Marin, Le pari de la rencontre*, 2009

SCHUPBACH M., *B. comme Béjart*, 2001

TAVERNIER N., *Tout près des étoiles*, 2001

WISEMAN F., *La danse, le ballet de l'Opéra de Paris*, 2009

SOMMAIRE DES ANNEXES

Les annexes sont présentées dans le CD, elles comprennent pour chaque ballet :

- 1/ Les retranscriptions des entretiens des danseurs et des spectateurs (ces retranscriptions n'ont pas été lues attentivement par un correcteur comme la thèse, les fautes et coquilles s'y trouvant sont de ma responsabilité)
- 2/ Un récapitulatif des thèmes abordés dans les entretiens
- 3/ Les analyses chorégraphiques, réalisées à partir de séquences des ballets
- 4/ Des extraits des ballets en vidéo
- 5/ Des extraits du journal de terrain tenu lors des observations des répétitions du ballet

Les vidéos sont des captations du ballet, réalisées le soir d'une représentation.

MayB, dansé le 22 décembre 1983, à la maison des Arts André Malraux, Créteil, réalisation Jean Morlock, par le Ballet Théâtre de l'Arche, direction artistique : Daniel Ambash, Maguy Marin, avec : Helena Berthelius, Luna Bloomfield, Raymond Brisson, Yann Gerbron de Graval, Christiane Glik, Michel Lecoq, Maguy Marin, Jean-Marie Rase, Anna Rodriguez, Adolfo Vargas, Karin Vyncke.

Giselle, dansé en 2005 à la Scala de Milan, réalisation David Coleman, Chorégraphie : Jean Coralli, Jules Perrot. Avec : Svetlana Zakharova, Roberto Bolle, Vittorio d'Amato, Marta Romagna, Sophie Sarrote, Antonino Sutura. Corps de Ballet de la Scala de Milan. Orchestre du Théâtre de la Scala de Milan.

Je remercie la compagnie Maguy Marin de m'avoir donné l'autorisation de présenter, dans le cadre de ce travail, des extraits de la chorégraphie *MayB*.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE.....	7
OUVERTURE	13
MOMENT I / DU CORPS DES EMOTIONS... ..	25
Titre 1 : Le corps mobile des émotions.....	27
Chapitre 1 / Éclairage orienté des différentes théories sur les émotions.....	29
I : L'approche physiologique	30
A : James, Lange.....	31
B : Cannon	35
II : L'approche philosophique	36
III : Émotions et neurosciences	49
IV : Les émotions en psychologie.....	53
Chapitre 2 / Une sociologie des émotions est-elle possible ?	59
I : Des précurseurs prestigieux.....	60
A : Émile Durkheim (1858-1917)	61
B : Max Weber (1864-1920)	65
C : Marcel Mauss (1872-1950).....	70
D : Maurice Halbwachs (1877-1945).....	73
II : Le défi d'une sociologie des émotions	79
A : Les émotions comme langage, socialisation des émotions	82
B : Le langage du corps comme outil d'une sociologie des émotions	86
Titre 2 : les émotions mobilisées par le corps, le choix de la danse comme approche des émotions	93
Chapitre 1 / La corporéité des émotions	95
I : Le corps-dansant, vecteur des émotions.....	95
A : Quand <i>Giselle</i> rencontre <i>MayB</i> , les raisons de ce choix	96
B : Présentation des pièces chorégraphiques	101
II : La pratique de la danse, comme matière des émotions, construction d'une compétence émotionnelle.....	114
A : La danse, entre expressivité des émotions et performance corporelle.....	114
B : Vers une compétence émotionnelle des danseurs ?	126
1 : « Apprendre par corps »	127
2 : Une multitude de corps chez le danseur.	131
3 : Une sensibilité du corps exacerbée	132
Chapitre 2 / La nécessité d'imaginer et de construire une méthodologie souple	137
I : Entre sociologie compréhensive et socio-anthropologie.....	138
A : Vers une sociologie compréhensive.....	138
1 : Le détour par Simmel	138
2 : La sociologie compréhensive de Max Weber	141
B : Une méthode indisciplinaire, la socio-anthropologie	143
II : Une méthodologie adaptée au terrain	146
A : L'influence de Marcel Mauss dans ma démarche.....	146

B : Le choix de la comparaison et de l'imagination.....	148
C : L'élaboration des types d'émotions	157

MOMENT II/ ... EN PASSANT PAR LA CONFECTION DES EMOTIONS CHOREGRAPHIQUES : UNE PRODUCTION DES EMOTIONS EN MOUVEMENT... 165

Titre 1 : L'Atelier permanent des émotions	167
Chapitre 1/ La matière première : la chorégraphie, une écriture du corps	169
I : Les techniques du corps.....	172
A : La danse classique, de la technique vers l'émotion.....	173
B : La danse contemporaine, l'immanence ou la recherche de l'authenticité.....	177
C : Le tracé action-émotion ou émotion-action ?	179
II : La construction d'une corporéité des émotions dans Giselle et MayB.....	182
A : L'écriture chorégraphique des émotions dans <i>Giselle</i>	183
1 : L'expression du visage	192
2 : Giselle face aux autres personnages.	202
B : L'écriture chorégraphique des émotions dans MayB	206
Chapitre 2 / Les matières « ajoutées » : les dispositifs mis en œuvre dans la confection des émotions.....	217
I : La musique, le fil des émotions	217
A : La musique, révélatrice du récit et des émotions	219
B : L'univers sonore, accompagnateur des personnages de <i>MayB</i>	224
II : Le tissage des émotions, à travers les autres dispositifs	226
A : L'atmosphère construite à travers les décors, lumières, costumes	226
1 : Les décors	227
2 : Les éclairages et les costumes	231
B : Le maquillage et la coiffure...vers l'invention du visage du personnage.....	239
Titre 2 : Une confection des émotions « sur mesure »	243
Chapitre 1/ La confection du personnage : une expérience sensible.....	247
I : Comment le rôle affecte l'interprète	248
A : Le temps de l'attente	250
B : Le choix du danseur	253
C : La transmission générationnelle : une socialisation du rôle.....	259
II : Comment l'interprète affecte le personnage	267
A : Vers un personnage rhizomatique	267
B : Une transformation de la relation au personnage au cours de la carrière	271
Chapitre 2 / Le sous-geste, « l'envers et l'endroit » des émotions	277
I : Le sous-geste, un concept élaboré « sur mesure ».....	278
A : Le spectateur comme « corps-lecteur » des mouvements scéniques	278
B : Le sous-texte chez Duvignaud, « négatif » du sous-geste.....	281
II : Le sous-geste, vers l'intentionnalité des émotions	284
A : Du côté du danseur	284
1 : Le sous-geste narratif.....	285
2 : Le sous-geste technique	288
B : Du côté du spectateur	290
1 : Le sous-geste narratif.....	291
2 : Le sous-geste technique	294

MOMENT III/... VERS LE MOUVEMENT EMOTIONNEL LORS DE LA REPRESENTATION CHOREGRAPHIQUE : LES EMOTIONS COMME MEDIATION..... 305

Titre 1 : Le mouvement des émotions chorégraphiques, une adaptation de soi à l'œuvre	307
Chapitre 1 / La mémoire comme « boîte à couture », réseau intérieur des émotions.....	309
I : Les fils intimes des émotions, ramifications familiales	310
II : Les fils collectifs des émotions, ramifications historiques	315

Table des matières

III : Les fils fictifs des émotions, ramifications narratives.....	320
Chapitre 2 / Les émotions, le corps et le moi : l'émoi.....	327
I : La reconstruction de la réalité par la danse, la transformation des émotions	327
II : Du sensible à l'intelligible : percepts, affects, concepts.....	333
III : Le concept du syndrome narratif appliqué aux ballets Giselle, MayB	337
Chapitre 3/ Le moment de la représentation chorégraphique : une expérience émotionnelle	343
I : L'expérience émotionnelle	343
II : Vers le « corps-acteur » du spectateur	352
A : le corps dans la perception des émotions	354
B : Le corps comme instrument de mesure des émotions.....	362
Titre 2 : Le mouvement des émotions chorégraphiques, une adaptation de soi aux autres	365
Chapitre 1/ La propagation des émotions entre les corps : des groupes.... au groupe.....	367
I : Les ondes émotionnelles, l'indice du corps.....	367
II : La propagation des émotions inter et intra groupes.....	373
A : Les émotions échangées entre les spectateurs et les danseurs	374
B : La propagation des émotions entre les spectateurs	378
C : La propagation des émotions entre les danseurs.....	380
III : L'empreinte de Gabriel TARDE	383
Chapitre 2 / Le mouvement collectif émotionnel modèle la danse.....	393
I : Une « magie » du spectacle ? L'esquisse de Mauss	393
II : De l'emballlement des émotions vers l'emballlement de la danse : la magie opère	403
III : La déprise des émotions : la magie n'opère pas	413
A : Du côté des danseurs.....	414
B : Du côté des spectateurs.....	419
RIDEAU.....	431
BIBLIOGRAPHIE	443
SOMMAIRE DES ANNEXES	461
TABLE DES MATIERES.....	463

